أوّل الكلام

التـعدّديـة فـي " الـعَوْلـمـة "

شوقي بغدادي

يطرحُ هذا العدد من خلال الدراستين "مفهوم القطيعة المعرفية" للشاعر الليبي إدريس بن الطيب و"الثقافة العربية وتحدّيات العولمة" للناقد السوري د. عبده عبود، يطرح محوراً فكرياً واحداً هو "إشكالية الدخول في العصر الحديث" فالدراسة الأولى تفضي إلى الثانية.. ولكن كيف؟.

يناقش ابن الطيب في دراسته الموقفَ الداعي إلى القطيعة التامّة مع الماضي في مجال تحديث الإبداع الشعري مناقشة جادّة موفقة بهدف الكشف عن ضعف وهشاشة هذا الموقف مما يسمح بالانتباه إلى أهمّية "الخصوصيّة" وضرورة وضعها في حسبان أيّ إبداع فنيّ أو حضاري حديث، وهو على وجه الدقّة المدخلُ ذاته الذي يقول د. عبود به في شرحه كيفية الدخول السليم في إطار "العولمة" كحالة حضارية يفرضها واقع العصر الراهن لا مفرّ منها.في دراسة د.عبود نمضي إذن من الخاصّ -الشعر العربي داخل العولمة- إلى العام -الثقافة العربية عموماً داخل العولمة "أو على الأصحّ في مواجهتها-. والدراسة تتصف بالإحاطة الشاملة تقريباً لكل جوانب المسألة المطروحة من خلال بحث مستفيض متماسك تطلّب من كاتبه جهوداً كبيرة متميّزة بالموضوعية والوعي الصحيح بعمق المشكلة وأبعادها وأساليب مواجهتها. ومع ذلك فإن البحث كان يتطلّب في اعتقادنا إجراء عملية ربط بنيوية عند حديثه عن تأهيل الثقافة العربية بين "الحلقات" الثلاث المطلوبة لذلك وهي: الإنتاج الرفيع، والنشر الواسع الراقي، والتلقّي السهل الجذّاب وبين المناخ الديمقراطي كجوّ حضاري أساسي لا غنى عنه في تأدية هذه الحلقات الثلاث عملها على أوسع وأرفع المستويات. صحيح أن الكاتب أشار في البداية إلى

أزمة الثقافة العربية من حيث غياب الديمقراطية في ظلّ الأنظمة العربية الحاكمة إلاّ أنها إشارة تاريخية لا أكثر كان من الضروري العودة إليها لربطها بنيويّاً بالانتاج والنشر والتلقّي، وذلك لأن هناك من يقول مثلاً إنّه في إمكان الأنظمة الديكتاتورية -كالنظام النازي مثلاً- الدخول في العولمة بل في توجيهها الوجهة التي تريدها بالرغم من غياب الديمقراطية فيها إذا ما توفّرت لها

الأجهزة الراقية المتطوّرة في الإعلام والنشر والدعاية عموماً وهذا غير صحيح في تصوّرنا ولكن البرهان عليه يحتاج إلى وقفة أطول وأعمق.

كما أن هناك ما يشبه التعارض بين الأفكار لم يقصد إليه الكاتب بالتأكيد ولكنه يبقى وارداً فهو يقول مثلاً في مكان: "إنّ المنتج -بكسر التاء- الثقافي العربي مطالَب بأن يضعَ نَصْبَ عينيه المتلقّي الأجنبي فيتصوّر أن قارئاً أو مشاهداً أجنبياً يتلقى كتابه أو فيلمه... إلخ" وهذا الرأي يتعارض ولو ظاهرياً مع قوله فيما بعد: "إلا أن ذلك لا يعني أن نتخلّى عن خصوصيتنا الثقافية.. وهذه الخصوصية بالذات هي مساهمتنا في الثقافة العالمية"، فكيف نوفّق بين ضرورة أن نضع، عندما نبدع، المتلقي الأجنبي نصب أعيننا كي نرضيه بالطبع -وهذا ما يصنعه بعض الشعراء والروائيين والمخرجين السينمائيين الذين يتملقون فضول الأجنبي لمعرفة الشرق بتقديم صورة غرائبية عنه ترضي الذوق العام لدى الأجانب -كيف نوفّق بين هذه الدعوة وبين الدعوة للمحافظة على الخصوصيّة وهي تفترض ضمناً أن نضع المتلقي العربي نصب أعيننا وليس المتلقي الأجنبي؟. هذا التعارض -غير المقصود- كان يحتاج إلى توضيح أكثر في تصوّرنا كي يُلْغى تماماً من ذهن قارئ الدراسة.

***

الدراسات الأخرى تنهلُ من ينابيع أُخرى مختلفة، فالأستاذ الجزائري "عز الدين بوبيش" يقدّم لنا استعراضاً جيّداً لآراء الكاتب المعروف مصطفى صادق الرافعي حول الحب والجمال، ولكن دون التعمق الكافي لاستخراج رؤية فلسفية خاصّة بالرافعي سوى وصفه بالسموّ والروحانية والمثالية وأين الجديد في كل ذلك؟.

أما د. "أحمد عبد القادر صلاحية" فإنه يقدّم لنا دراسة أقرب إلى ميدان الفلسفة منها إلى ميدان النقد الأدبي من خلال عرضه لمعارفه حول ثقافة المتصوّفة وإسقاط فلسفتهم على بعض الأبيات الشعرية التي تتحدث عن "البحر" كأسلوب مجازي في تشبيه الحياة بالبحر والمغزى الفلسفي أو الصوفي لهذا المجاز.

ومثله الكاتب "محمد كمال" في حديثه عن "النزعة التطهيرية في شعر بدوي الجبل" فمقالته تحاول الاقتراب من أسرار "الشعر الصافي" الذي يمثّله الشاعر السوري الراحل الكبير "بدوي الجبل" من خلال تقصّيه النزعة الصوفية في شعره كالإيمان بالله والحبّ: الوطن والمرأة والطفولة.. وهي في اعتقادنا نزعة إنسانية أكثر منها نزعة صوفية وبخاصّة في شعر بدوي الجبل في المرأة

وعنايته بوصف محاسنها الجسدية، فهو يقصد هذه المحاسن فعلاً وليست رموزاً إلهية عنده كما لدى ابن الفارض مثلاً.. ولكن الدراسة تبقى مقالة ذكيّة متميّزة تُعيد إلى ذاكرتنا بكثيرٍ من المحبّة والذوق الرفيع شاعراً كبيراً مثل "بدوي الجبل"!..

هل يدخل كل ذلك في إطار "العولمة"؟. إذا كانت العولمة تعني التعدّدية والندّية فما لا شكّ فيه أن الرافعي وبدوي الجبل والشعراء الصوفيون عموماً يدخلون في إطار العولمة بخصوصيّاتهم الجميلة دون أن نخشى عليهم من المنافسة مادامت القبول بمبدأ التعدّدية هو الأساس في "العولمة" السليمة، وإلا فهي ليست أكثر من غزوٍ ثقافيّ..

□□□

مفهوم القطيعة المعرفية

في تنظير المدرسة الشكلانية الجديدة.

دراسة: إدريس بن الطيب

مقدمة :

- تحاول هذه الورقة التعرض لأحد أكثر مفاهيم الحركة الشعرية العربية الحديثة انتشاراً وغموضاً في الوقت ذاته، بسبب تنوع الرؤية التي تحكم فهمه بما هو مسألة منهجية لا تتعلق بالشعر وحده بل -مع بقية فعاليات الإنسان الأخرى- ضمن الرؤية الكلية الشاملة لحركة المجتمع والموقف الفلسفي من الكون والحياة، إن الموقف من الشعر أو فيه من جهة، وطبيعة تعين هذا الشعر في شكل ما من جهة أخرى يمتان بأمتن الصلات إلى طبيعة الموقف من تطور المجتمع واتجاه حركة هذا التطور.

- وسوف لن نتطرق إلى الكثير من نافل القول مما هو معروف وشائع حول الجذور الاجتماعية لحركة الشعر العربي الحديث وصلته الوطيدة -مثله مثل كل مكونات الثقافة- بالحراك الاجتماعي وطموحات التقدم في المجتمع العربي منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الآن، مما يوصل إلى الحقيقة الأكيدة المتمثلة في أن هذه الظاهرة الثقافية لم تنشأ برغبة فردية من شاعر أو مجموعة شعراء حباً للكشف والمغامرة والإبداع الفردي، وإنما نشأت تعبيراً عن حاجة فعلية -في الواقع المعاش- إلى إنجازات جمالية جديدة على مستوى القصيدة الشعرية انطلاقاً من حقيقة أن الشكل الشعري المختلف هو حالة التعين الجمالي للمضامين الشعرية المختلفة.

■لم تنشأ ظاهرة القطيعة المعرفية برغبة فردية، وإنما نشأت تعبيراً عن حاجة فعلية إلى إنجازات جمالية جديدة .

- وإذا كنا نعتبر أن الشعر العربي الحديث جاء ضرورة فرضتها حركة التطور، فإن مناقشة المفاهيم المختلفة والأطروحات المتنوعة التي تنشأ على أرضيته وتعريضها إلى حرارة النقاش لتذويب ما كان منها مجرد انتفاخ ورمٍ هو ضرورة أكثر إلحاحاً تفرضها بدورها حركة التقدم، إذ أن الحركات التي تشكل -بالارتباط مع نمو المجتمع- تغيراً كيفياً في فعاليات الظاهرة الثقافية تزخر -في العادة- بكثير من الأطروحات المتضاربة التي قد يطال بعضها الخلل أو الخطأ في حركة البحث الثقافي الصادق والدؤوب عن الحقيقة وعن ثقافة أكثر فعالية وإنجازاً، لكن الشعر العربي الحديث -كظاهرة جاءت تعبيراً عن مضامين جديدة وليست مجرد ثورة في الشكل- تميز في فتراته الأولى "بتغلب المضمون فيه أو باهتمامه بالمعاني رغم قلقه الدائم في البحث عن الشكل المتطور ورغم انتفاضته ضد الأشكال الشعرية القديمة، حتى إذا ما قاربت القصيدة العربية أن تتاخم هذا العناق وترقى فيه مرتبة ملحوظة، ظهرت بوادر الانحياز إلى الشكل كردة فعل على اهتمام الشعر العربي بالمضمون وكانعكاس للتأثر بالشعر الغربي الحديث، وغدا التشكيل اللغوي هاجساً ومصدراً للتنافس والمباهاة وانحرف في اتجاه التجريد واحترف الصدمة اللغوية وغرابة

الصورة''(1) وهو الأمر الذي -وإن كان قد بدأ منذ الخمسينيات على يدي مجلات'' شعر ''و''حوار'' و''مواقف'' وغيرها -. إلا أنه ترك آثاره الواضحة على النتاج الشعري لعدد كبير من الشعراء المعروفين مما بدأ بدوره يمارس تأثيره على الشعراء المبتدئين حتى اليوم.

- في إطار خريطة التطور هذه برزت تنظيرات متنوعة لمسألة غاية في الأهمية هي مسألة ''القطيعة والتواصل مع تراث الماضي الشعري'' محكومة بفهم منهجي متنوع لمسائل الزمان والمكان وحركة التقدم وآليات الإبداع ومفهوم الحرية، ومدفوعة -في مجملها- بهاجس خلق طواعية تعبيرية جديدة وبالرغبة في إنجاز جمالي جديد له سماته الخاصة المتميزة، وسوف نتعرض إلى مناقشة هذه المسألة من الناحية المنهجية، دون أن نناقش تعيّنها في نصوص بعينها لئلا يستغرقنا الحديث التطبيقي المتخصص في أدوات انتاج الشعر مما لا يتسع له المقام هنا.

* * *

■لابدّ من انجاز قطيعة شاملة مع الماضي الشعري ليصبح ممكناً الدخول إلى مجالات إبداع شعرية جديدة.

- ثمة مستويان يمتد عليهما تنظير الأطروحة الشعرية التي ننوي مناقشتها هنا هما مستوى الفكر الذي يحكمها في سياق الظاهرة الاجتماعية ومستوى التنظير الفني للنصوص الشعرية، بحيث يتوازى المستويان ويتكاملان لخلق منظومة متكاملة، فعلى مستوى الفكر تنطلق الأطروحة من القول بأن قطيعة شاملة مع الماضي الشعري لابد من إنجازها ليصبح ممكناً الدخول إلى مجالات إبداع شعرية جديدة، وأن على الشعر المعاصر أن يفك ارتباطه نهائياً بكل ما يمثل آلية التذوق الجمالي القديمة أو ما يعبر عنه البعض ''بالذائقة التقليدية'' المتمثلة -فيما استطعت أن أفهم- في شحنة الدلالات المعتادة الكامنة كذاكرة تاريخية للكلمات، وأن ''الشعر الأصفى هو'' الميتافيزياء''، ففي كون تنسحب منه الحياة كما ينسحب الدم من الوجه تبقى المجانية وحدها ضرورية وتلك هي رسالة الشعر''(2) وأنه ''ينبغي على الشاعر المعاصر كي يكون جديداً حقاً أن يتخلص من كل شيء مسبق ومن الآراء المشتركة جميعاً''(3) وأنه ''لهذا -أي لأن الشعر الجديد غامض، متردد، لا منطقي، لابد من العلو على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية، مزيد من السر والنبوءة، فالشكل يمّحي أمام القصد والهدف''(4).

- وقبل أن نبدأ في نقاش هذه الأطروحة فكرياً وفنياً سنحاول أن نعرض لمفهوم ''القطيعة المعرفية'' كمصطلح نشأ في بيئة تاريخية معينة أي في زمان ومكان محددين لأداء مهمة الضبط المعرفي لواقعة محددة، ولذا فهو يكتسب قيمته المعرفية اصطلاحياً بمدى قدرته على أداء مهمة التحديد المعرفي لتلك المسألة الواقعة في الزمان والمكان، إنه ليس شيئاً صالحاً متنقلاً عبر الزمان والمكان، بل إن فعاليته تكمن -على وجه التحديد- في مدى نسبيته وعدم إطلاقه.

- تعرض هذا المصطلح لاستخدامات عديدة في عدد وافر من علوم الثقافة كان آخرها استخدام البنيويين له في توصيف وتفسير العلاقة - الواقعة خلال القرن السادس عشر وما يليه- بين ثقافة المجتمع الإقطاعي المسيطر في أوربا وبين ثقافة المجتمع الرأسمالي الجديد الذي كان ينمو في رحمه ، وذلك في مرحلة محددة من مراحل نمو هذه الثقافة الجديدة، حيث استطاعت -بحكم كونها تعبيراً عن حركة اجتماعية شاملة جديدة -أن تجد في هذه القطيعة المعرفية مع ثقافة الإقطاع شرطاً لولادتها في إطار ثورة شاملة والدخول إلى مرحلة تغير كيفي جديد في كافة فعاليات الحياة الاجتماعية، مما جعل هذه النتيجة الثقافية تجيء تتويجاً لمرحلة طويلة من الصراع التاريخي بين الثقافتين في المجتمع الأوربي.

- إننا لا نريد أن ننجر هنا إلى الحديث عن تفاصيل تطور المجتمع الأوربي ومدى تشابهه أو عدم تشابهه مع مجتمعنا العربي، ولا عن علاقة التبعية التي حكمت منطقتنا العربية وأحدثت بها تغييرات بنيوية نتيجة التطورات اللاحقة للمجتمع الأوربي ذاته، هذه التبعية -التي هي في كثير من وجوهها- وبالأخص الوجه الثقافي- لاتزال قائمة بأشكال مختلفة، ولكننا نريد أن نقول إنه إذا أمكن لنا فهم الظروف التاريخية التي نشأ فيها هذا المصطلح وكان بالفعل قادراً على أداء مهمته المعرفية آنذاك فليس بالضرورة أن يكون قادراً على إنتاج أية معرفة في زمن آخر ومن مجتمع آخر يختلف عنه في سياق تطوره، بل إن الضرورة قد تقول بعكس ذلك، فقد يمارس المصطلح تضليلاً معرفياً نتيجة لاختلاف الحالة موضوع الضبط، إذ أن الشروط التي توفرت آنذاك للمجتمع الأوربي لحدوث ثورته الشاملة وبالتالي لإحداث هذه القطيعة لم تتوفر في نمو المجتمع العربي، كما أن الظروف التاريخية التي عاشها المجتمع الأوربي تختلف نوعياً عن الظروف التي يعيشها المجتمع العربي منذ بدء نهضته وحتى الآن، فتداخل الأنماط المختلفة للحياة الاجتماعية متجاورة في مجتمعنا، دون غلبة كاملة لأي منها على الآخر، مع الاعتراف بتفاوت تأثير هذه الأنماط، هذا التداخل ينعكس أمامنا بوضوح في حياتنا الثقافية بكل ما تحتويه تلك الأنماط من قيم سائدة رجعية وقيم استهلاكية وافدة رجعية أيضاً، وقيم تقدمية ممتدة في جذورها التاريخية ومستشرفة آفاق المستقبل.

* * *

- آن لنا بعد هذه الملاحظة السريعة حول نسبية المصطلح وتاريخيته أن نلج إلى مناقشة الأطروحة التي أوردنا نصوصاً من أقوال بعض منظريها، لكي نتبين من جهة استحالتها الفلسفية المتمثلة بالذات في إطلاقيتها، ونتوصل -من جهة أخرى- إلى المحصلة الموضوعية التي تقود إليها في نهاية المطاف دون أن نلقى لنوايا أصحابها بالاً.

- أولى سمات هذا الطرح أنه ينطلق من أن الواقع فكر محض أو بالأحرى الفكر المحض هو الواقع، ومن ثم يتم تجاهل حقيقة هامة هي أن القطيعة مع الماضي في الشعر لا يمكن أن تتم -بكيفيتها الصحيحة- إلا إذا أصبحت قطيعة فعلية مع أنماط الحياة الماضوية وليس مع الماضي من حيث هو ماض، أي أن تتخلق الحياة الجديدة إلى أن تصبح بديلاً تاريخياً عن السائد القديم، ولذلك -وبسبب هذا التجاهل- يتميز هذا الطرح بفهم خاص لمسألة الزمن التاريخي ومسألة الحرية الإبداعية في النصوص الشعرية.

■ ينبغي على الشاعر المعاصر أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن الآراء المشتركة.

- فبالرغم من أن أول ما يواجهك في ظاهر هذه الأطروحة هو الحالة الخارجية الرافضة للماضي والقافزة مباشرة نحو المستقبل إلا أن الأمر في حقيقته الداخلية ليس كذلك، فالزمن هنا ليس حالة متداخلة تؤسس -بالتجاوز- بعضها بعضاً في دينامية تتجاوز بدورها مجرد الوصف التبسيطي للقَبْل بأنه ماض قديم والبَعْد بأنه حاضر حديث، بل إن الزمن في هذا الفهم فاقد -نظرياً فقط- لأحد امتداداته، أي أن الموقف على أساس هذا الطرح يشكل رفضاً تجاهلياً للماضي وليس تجاوزياً له، بخلقه -على مستوى الإيديولوجيا- حالة من الفصل التعسفي بين وحدات الزمن المكونة للتاريخ وبالتالي قطع جذور الذات الشعرية الحاضرة والمتكونة بدورها تاريخياً، إنه الموقف العدمي باستلابيته تجاه واقع تاريخي آخر من جهة، وهو يعني في المحصلة اللاتأسيس بالتأسيس على الفراغ وتوهم حالة الخلق الإبداعي من لحظة الصفر المطلق، وهو ما عبر عنه أدونيس "بالتخلص من الآراء المشتركة جميعاً".

- ومن جهة أخرى فليس كل هجاء للماضي تجاوزاً له وليس كل مديح للمستقبل تأسيساً له، ولذا فإذا كان صحيحاً أن أهم تقويض لأية أطروحة ثقافية رجعية تسود حياتنا الثقافية يكمن بالضبط في نسف قواعدها الداخلية بإبداع ينطلق من الصراع معها على سيادة هذا

الواقع إحلالاً لقيم ثقافية جديدة أقدر على الاستجابة لمتطلبات الواقع ثقافياً، إذا كان هذا صحيحاً فإننا سوف نلاحظ أن هذه الأطروحة لا تعتبر ذلك مهمة لها وذلك بهروبها إلى الأمام نحو ما تسميه شعر المستقبل، وهو هنا مستقبل أثيري لا جذور له، مستقبل لا تاريخي، وهي لهذا السبب بالذات تصب في طاحونة الماضي الذي ترفض سيادته بالتجاهل دون التجاوز، إن الهروب إلى وهم المستقبل تحللاً من أعباء الحاضر ومهامه لا يعني إلا الوقوع في اللازمان، إذ أن نقطة التمفصل الصحيحة للتأثير الإيجابي الفعلي لنقض سيادة الماضي الرجعي على حياتنا الثقافية هي الحاضر ممتداً في مديين، وبدون ذلك يصبح مجرد سقوط في الماضي وتكريس للواقع السائد بالامتناع عن تغييره عبر الإنجاز الجمالي شعرياً، وكما أن عدم الفكر لا يشكل خطراً على الفكر الرجعي، فإن عدم الشعر في نصوص شعرية لا يشكل أيّ مسّ بمواقع آليات التذوق الشعري التقليدية السائدة، وصفاء النية هنا ليس مهماً على الإطلاق كما أن الهروب إلى الأمام هروب لا لبس فيه.

- وكما أن هذه الأطروحة لا تصارع الماضي بإنجاز فعلي بل تستكين له (وهو ما سوف نلاحظه بوضوح أكثر عند مناقشة التنظير الفني للنصوص الشعرية المكتوبة في ضوء هذه الأطروحة) فهي كذلك لا تخدم المستقبل كما يبدو ظاهرياً أنها تتمنى، ففي الشعر -كما في غيره من الفعاليات الثقافية- ليس مطلوباً من شعراء الحاضر أن ينجزوا فتوحات المستقبل إلا بقدر ما يتصل هذا المستقبل بلحظتهم التاريخية الراهنة، وفي كل الظروف فإن الاعتقاد بإمكانية إبداع شعر مستقبلي نيابة عن المستقبل وشعرائه ليس إلا وهماً خالصاً ينطلق من تهويم في المطلق بتخليه عن مهمة حقيقية لصالح مهمة وهمية، ولذا فإنه يضر المستقبل الشعري بالذات، إذ أنه يُفقده -بفقدان إنجازات الحاضر- ما سوف يعد تراثاً له يمكن -بجهود شعراء المستقبل وحدهم- أن يتجاوزوه بالتأسس عليه، إن المحصلة هنا -ودون أي تعسف في التحليل- هي فقدان المستقبل طريقَهُ إلى التعين الفعلي وبالتالي اغتياله.

- لقد أدى هذا الفهم الخاطئ لمسألة الزمن وآليات التقدم إلى خلق سلسلة طويلة ومشوشة من المفاهيم يروّجها منظرو الصفحات الثقافية في المجلات العربية تنصب على التحرر من عوائق الإبداع المتمثلة في كل ما هو ماضٍ، ووضع الحرية -دون أي تحديد لطبيعتها- كأساس لإبداع فردي متحرر من كل نظام معرفي.

- وقد يلبس القديم ثوب الجديد دون أن يكون جديداً، ولذا فإن عوائق الإبداع يجب البحث عنها خارج اتهام النظام المعرفي - من حيث هو نظام معرفي -بالوقوف في وجه الحرية الإبداعية، فالحرية -إن لم تكن وعياً للضرورة التاريخية اجتماعياً وبالتالي ثقافياً- تمتزج امتزاجاً كاملاً بالاعتباط ومن ثم العبث والمجانية، كذلك فإن الوقوف موقف المعارض من كل نظام معرفي بإطلاق لا يؤدي إلا إلى نسف الأسس الداخلية لتماسك المعرفة في منظومة تشكل قوامها الذي تتعين به، ليقدم بديلاً يتمثل في حالة التبعثر والتفكك في الفكر. يتوازى -كتنظير فني- مع حالة تفكك وبعثرة المضمون في النص الشعري، وفوق هذا وذاك فإن الإبداع الفردي ليس في الواقع إبداعاً فردياً، إنه إبداع لفرد موجود -شاء أم أبى- في سياق تاريخي زمانياً ومكانياً وهو بذلك إبداع مشحون -شاء المبدع أم أبى- بدلالات ممتدة في مدى زمني أبعد من ذاته الفردية، فليس هناك من يولد الآن حتى الذي يولد هذه اللحظة لأنه -ببساطة- لا يولد ويكتسب معارفه في مطلق من الفراغ، إن فردية مطلقة لا وجود لها إلا في الأوهام داخل مستشفيات المعتوهين.

- إنني لا أحمّل هذه الأطروحة ما لا تحتمل، بل أقود نصوصها الواضحة والمتكررة حول التخلص من "كل شيء مسبق" أو مشترك إلى نهاياتها الحقيقية، وكنتيجة فإن القطيعة الكلية مع الماضي -فوق أنها ليست مجرد مسألة شعرية- تعني -شعرياً- القطيعة الكلية مع

■إن الشروط التي توفرت للمجتمع الأوربي لحدوث ثورته الشاملة، لم تتوفر في نمو المجتمع العربي.

القارئ الذي يشكل هذا الماضي جزءاً من هويته الثقافية مثلما يشكل جزءاً من هوية المبدع دون أن يعني شيئاً رفضه الاعتراف بذلك، فلابد من مشترك ما ليصبح القول قولاً شعراً كان أو نثراً، نعم يجب ألا نعيد له إنتاج الماضي في أشكال محسّنة لتكريس تذوق تقليدي متدني القدرة والاستيعاب وسجين صياغات جامدة لا تتغير، لكن تحرير النص من الفكر -سعياً وراء حرية مطلقة غير تاريخية وغير اجتماعية بالتالي- هو بالذات ما يعيد إنتاج الماضي بتكريس بقائه وعدم المساس بسيادته قفزاً فوق مهمة تغييره الآنيّة إلى حالة مستقبلية موهومة.

وفوق أن القطيعة التامة هنا تمثل استحالة فلسفية تامة باعتبارها -كما أشرت- محاولة للخلق من نقطة الصفر الزمني المطلق الوهمية فهي كذلك وبذلك فقدان لأهم شروط الإبداع الجمالي، لأن الإبداع لا يصنع إلا من موقع الآتي محكوماً بضرورته التي هي: الآن، وأي اختلال سواء في الموقع أو في إدراك الضرورة يؤدي إلى حالة من أنيميا الإبداع منتشرة على جسد نصوص ضامرة يتستر فيها الخواء في بساتين من التشكيل اللفظي المحض.

وبدون أن نتعرض إلى نقد تطبيقي لنصوص بعينها دعونا نلق نظرة على السمات الأساسية للتنظير الفني الموازي للطرح الفكري الذي سبقت مناقشته، وسوف نلاحظ أول ما نلاحظ على النصوص المنتجة في ضوء هذا التنظير، أنها -بفقدانها الصلة الصحيحة بالماضي كنقيض له يتخلق أول ما يتخلق في رحمه- فقدت صلتها تماماً بالحاضر، فهي لا تقول لنا -نحن أهل الحاضر- شعراً نفهمه، وهو أمر متعمد يتم التنظير له بالقول بضرورة كسر انتظام السياق وبعثرة المضمون وفوضاه لكي يمكن تحرير اللغة الشعرية من محمولها الدلالي التاريخي لصالح احتمالات متعددة ولصالح كشف لغوي شعري يخلق ذهناً حراً من كل قيود المعنى، ويتم ذلك للإيهام بأنها نصوص ليست لها زاوية رؤية، أي أنها نصوص يتمثل مضمونها في تحررها من المضمون وينحصر إبداعها في تشكيلها علاقات بين مفردات "لا يحيل بعضها على البعض لغوياً أو دلالياً"(5) فكل مفردة تقوم بدورها الخاص في خلق صدمتها اللغوية، إنه "شعر لا يقول، شعر يفتت القول فيقتله"(6) ويعتبر أن كل ما هو قابل للالتقاط من معنى قابل للانتظام في نموذج، والشعر بطبيعته ضد النمذجة.

■ ليس كل هجاءٍ للماضي تجاوزاً له، وليس كل مديح للمستقبل تأسيساً له.

- وسوف لن نناقش ما إذا كان المعنى ضرورياً للنص أم لا، فذلك مما لا حاجة لنقاشه، لكننا سنناقش القول بأن فوضى هذا الشعر هي انعكاس لفوضى الواقع الذي أنتجه، مما يجعله معبراً صادقاً عن حالة قائمة، فهذا القول ينهار تماماً أمام ما يحدث فعلاً في هذه النصوص من محاكاة للتصدع والانهيار القائمين في العالم الاجتماعي، والفرق شاسع بين المحاكاة المتمثلة في إعادة إنتاج موازية لشظايا الواقع ونتفه المنفصلة وبين إعادة خلقه بتقديمه شعرياً من موقع وزاوية رؤية تحدد موقفها منه في إطار حركته عبر دلالاتها الخاصة وبتقنيات فنية مبدعة ليصبح الواقع هو المادة الخام التي يعاد خلقها بتشكيل فني، لكن الشعر هنا لا يحيل على واقع مادي بل يحيل على فوضاه الخاصة به بحجة رفضه الانتظام في نموذج، إن فقدان الحرية الإبداعية ليست في الانتظام بحد ذاته، بل في الوقوع في أسر انتظام ما بتكراره رغبة واهمة في تسكين الواقع وتأسينه، كذلك فإن تكرار عدم الانتظام كصيغة للعمل الفني أقرب إلى الوصفة هو انتظام أيضاً يخلق لنا -كما نستطيع أن نلاحظ- نصوصاً غاية في التشابه والتكرار في سمتها الأساسية ولا تختلف إلا في كيفية ترتيب المفردات ليخلق فوضاه الخاصة.

لقد أشرت في السطور السابقة إلى أن هذه الأطروحة تقع مباشرة -في محصلتها- داخل حالة ماضوية، ويمكننا ملاحظة ذلك - من باب التدليل- من أنها تقع بالضبط في أهم مزلق تنتقد فيه الشعرية التقليدية، وهي تهمة التركيز على الشكل المتمثل بمناخ الوزن والقافية وإهماله خلق حالة شعرية مبدعة، واقتصاره على أشكال المحسنات البديعية أو أنماط

البلاغة التقليدية وأنه لا يعمل على خلق شعر يتصل بروح العصر (يمكن الرجوع إلى كتاب زمن الشعر لأدونيس ص 55-62) وبسهولة نستطيع أن نلاحظ التناقض الصارخ بين هذا الانتقاد وبين جوهر الأطروحة الذي يؤكد على حيوية التركيز على إيحائية الشكل كهدف وحيد في ذاته للنص الشعري، فإذا كانت القيمة الشعرية لبعض الشعر العمودي تكمن في شكليته حيث يمكن تحويل الكثير من القصائد إلى نثر لمجرد تخليصها من الوزن العروضي والقافية، فإن الشكلانية الجديدة المنتحلة تسمية الحداثة ليست مؤهلة مطلقا لتكون بديلاً موضوعياً لهذا الماضي، ولهذا فإنها تعيد انتاجه مقلوباً على رأسه من باب التمويه، رغم أنها تنفق جهداً كبيراً في هجانه، ممثلاً في حالة تشكيل لا تحيل على العالم الواقعي الغني المتحرك، بل على صورة وهمية لواقع ساكن جامد خالٍ من المعنى.

■ قد يلبس القديم ثوب الجديد دون أن يكون جديداً.

- إضافة إلى ما سبق:

- فهذه النظرة تتصف ببراجماتية ذرائعية واضحة، وذلك حين يرد الحديث حول الأهمية الموضوعية للشروط الشكلية للكتابة بلغة -أيّاً كانت-، إذ يكشف هذا التصور عن تناقض داخلي فيه، ففي ذات الوقت الذي يتهم فيه الشعر التقليدي -إضافة إلى تهمة الاهتمام بالشكل- بأنه مباشر يهتم بالموضوع أكثر من اهتمامه بكيفية صياغته في قالب فني، وأنه وعظي تقريري، يؤكد أدونيس أن الشعر الجديد لأنه "غامض متودد لا منطقي لابد أن يعلو فوق الشروط الشكلية" (3) "فالشكل يمّحي أمام القصد والهدف" (3)، وبذا نلاحظ الدائرة المغلقة التي تجري الحركة داخلها، إن إمحاء الشكل أمام هدف ما -إذا ما قبلنا جدلاً به- يترتب عليه وجود هذا الهدف أصلاً، الأمر الذي تم التنظير لعكسه في القول بكسر الانتظام وبعدم الوقوع

فيما هو قابل للالتقاط من المعنى، مما يعني في نهاية المطاف امحاء الشكل الفني والهدف معاً أمام العدم واللاشيء.

- إن تعليقاً على وهم انعدام زاوية الرؤية في أي نص، والاعتقاد بأن الشعر الذي لا يقول شيئاً لا يهدف إلى شيء ضروري جداً، فالواقع أن شعر الاحتمالات المطلقة دون إحالات أو رموز وتفكيك بنية النص عمل مهدوف إليه بكل دقة سواء وعت أدواته ذلك أم لم تع. فإذا كان صحيحاً أن القارئ ليس عليه أن يبحث في النص عن النوايا الحقيقية للكاتب، فليس صحيحاً أن يتوهم الكاتب أن نصه دون نوايا، فعدم قول شيء ما، أي العبث والمجانية واللامعنى، وعدم خلق رسالة ما -عبر الفن- إلى القارئ هو في ذاته توجه يستهدف تغييب المشكلات الأساسية للمجتمعات العربية وتعبيراتها في الثقافة لصالح ثقافة الضباب.

- إن الكتابة في تعينها لغةً هي المحاولة الصادقة لتملك الواقع التاريخي قبضاً على الأساسي المحتجب فيه وراء طبقات متراكمة من الظاهري، كلما اخترقت الكتابة واحدة اعترضتها أخرى في ملحمة استنباط الأدوات القادرة على ترويض الواقع من خلال لغة همّها أن تري لا أن ترَى، كل كتابة إراءة فإما أن تقبل بالمخاطرة فينتصر الفكر في محاولة المعرفة، وإما أن تنهزم إلى مرنى يتسطح فيها أو تزداد ضحالته في ثرثرة هي خرير اللغة الجوفاء، وبذلك تنغلق على المعرفة في لغة تتستر فيها الفراغات داخل حلة براقة من الشكل ينزلق إليها باسم الذات وحريتها أو باسم الإبداع، وتأسيساً على ذلك فإن حصر هذه المسألة في إطار الفن لا يعني أكثر من فهم ميكانيكي لحركة التطور على أنها حركة خطية صاعدة متصلة، بدل أن تفهم -كما هي عليه- كحركة متعرجة ذات انكسارات وانقطاعات لكنها صاعدة في محصلتها العامة النهائية، وبذا فإن عملية تجاوز الماضي -وليس تجاهله- في إطار الإبداع الشعري لا يتم بعملية انتقال من نظرة إلى نظرة أخرى، أي بعملية ذهنية ذاتية، بل بعملية انتقال شاملة من بنية اجتماعية كاملة يشكل الماضي أحد عناصرها المكونة لها

والممتازة بقابلية للتجدد، إلى بنية اجتماعية أخرى لها -بدورها- ماضيها المكون لأحد عناصرها، وتصل -عبر تطورها- إلى النقلة الكيفية التي تسمح بعملية انقطاع معرفي مع إطروحة الماضي الشعرية وآليات تذوقها كفعالية راهنة مسيطرة، وذلك لإفساح المجال أمام تخلق أطروحة جمالية جديدة تصنع بدورها مع الزمن -وفي عملية غاية في التعقيد والتشابك- آليات تذوقها الفني الخاصة.

■ لابد من مشترك ما ليصبح القول قولاً، شعراً كان أم نثراً.

- *بهذا الفهم...*

- يصبح النص الشعري المبدع حالة من التداخل العضوي بين الفكر وشكل تجسده شعرياً، وتصبح العلاقة بين ما يراد قوله وبين الصياغة الشعرية له علاقة ضرورة يغيب فيها الفكر في أعلى درجات حضوره "وتنحسر ذيول الشكل نحو الفكر لينطق الشكل بكل أبعاد الفكر واحتمالاته"(7)، وبهذا يصبح شعرنا هو شعر الحاضر مفتوحاً على اللامكان، والمتميز بإيحائية لا يمكن حصرها في معادلات للمعاني، ولا يقع في فخ النثرية اليومية الفجة سواء أكانت تقريراً سطحياً لمعاني مباشرة في قالب موزون مقفىً، أم كانت سقوطاً في التجريد والتهويم والفراغ، وهما وجها العملة الواحدة لتصوير الواقع الثري تصويراً هزيلاً خاوياً، إن اللغة الشعرية تنتَجُ من انتاجها للواقع في حقيقته الموضوعية وبشمول لتناقضاته، لا الواقع كما تصوره الإيديولوجيا الماضوية سطحاً لا عمق له.

- حسناً... هل يبدو أنني أقف ضد الجديد؟ أم هل أبدو معترضاً على حرية ذات الشاعر الإبداعية؟ أم أنني أقف مع ما هو جديد حقاً في الجديد؟

- كل هذه أسئلة قد يطرحها البعض وقد نوافقه، من أجل خلق نقاش يثري حركة الشعر والثقافة في وطننا العربي وصولاً إلى تنقية حقلنا الثقافي من أعشاب الخطأ والضباب وعدم الوضوح.

بنغازي

□ *المصادر:*

(1)، (5)، (6)، (7) في القول الشعري د. يمنى العيد- دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى -1987م.

(2) رينيه حبش- مجلة شعر - عدد4 ، ص90- أيلول 1957م.

(3) (4) زمن الشعر- أدونيس- الطبعة الثالثة- دار العودة 1983م.

□□□

الثقافة العربية

وتحديات العولمة

د. عبده عبّود

ثمة مثل يقول: "لكل جديد لذّة". ويخيل إليّ أنّ هذا المثل ينطبق على عالم المصطلحات بشكل خاص. فما أن يظهر مصطلح جديد حتى تتداوله الألسن والأقلام. ويتحول استخدامه من قبل الناس إلى نوع من "الموضة" التي يجدون في مجاراتها تعبيراً عن معاصرة ومواكبة للتطور. إلاّ أنّ تلك المصطلحات/الموضة التي تتألق بسرعة، تنطفىء بالسرعة نفسها، وتفسح المجال لمصطلحات جديدة. إنّه الاستهلاك الحديث، الذي لا يستثني مجالاً من مجالات المجتمع والثقافة.

ومن المصطلحات التي طفت على السطح حديثاً، وانتشرت بسرعة في دنيا المصطلحات العربية، مصطلحُ "العولمة"، الذي أصبح الآنَ واحداً من أكثر المصطلحات شيوعاً، واتسع نطاق استخدامه ليشمل مجالات وميادين متعدّدة، بعد أن كان تداوله مقتصراً على مجالات التجارة والمال والاقتصاد. أمّا اليوم فيجري الحديث عن العولمة في كلّ شيء تقريباً.

■ العولمة هي نقل الشيء من النطاق الوطني أو القومي إلى النطاق العالمي.

لا أودّ اليوم أن أستقصيَ نشوء هذا المصطلح، وتطوره، وما ينطوي عليه من إشكالية لغوية، فهذه المهمة الجذابة تصلح لأن تكون موضوعاً لمقالة مستقلّة. كما لا أريد أن أخضعَ هذا المفهوم لنقد جذريّ، وأن أبيّن خلفياته ومضامينه الإيدلوجية. فهذه مهمّة سبقني إليها باحثونَ آخرون. إلاّ أنّ ذلك لا يعفيني من توضيح مفهوم "العولمة" التي أتحدث عنها. فما هي العولمة؟ إنها، باختصار وتبسيط شديدين، "نقل الشيء من النطاق الوطني أو القوميّ إلى النطاق العالميّ". إنها على حدّ قول محمد عابد الجابري: "وضع الشيء على مستوى العالم،"، أو "جعل الشيء على مستوىً عالميّ". أهي إذن ما يسمّى في عالم السياسة "بالتدويل"، كتدويل قضية الشرق الأوسط، واحتلال الكويت، والقضيّة اللبنانية؟ إنّ العولمة، كما أفهمها هي تعاظم الأبعاد والجوانب الدولية أو العالميّة للشؤون الاقتصادية والسياسيّة والثقافية وغيرها. وبهذا المعنى فهي ليست ظاهرة جديدة. ألمْ يشهد القرن العشرون حربين "عالميّتين" وانبثاق "المنظمة الدولية"؟ ألا نتحدث منذ وقت غير قصير عن "الرأي العام العالمي" و"المجتمع الدولي"؟ ألم يطرح الأديب الألماني (غوته) في أواخر العشرينيات من القرن التاسع عشر، الأدب العالمي الذي قال إنّه سيحلّ محلّ الآداب القوميّة"؟ ألم يقدّم الفيلسوف الألماني (إمانويل كانت) تصوراً لسلام عالمي دائم؟ ألم تظهر يوتوبيات "الدولة العالمية" منذ وقت طويل؟ ألم

تكن الأديان السماوية أدياناً عالمية (وما أرسلناك إلاّ رحمةً للعالمين؟). ألم تَقُمْ بعض الدول الأوروبية، وعلى رأسها بريطانيا وفرنسا، أمبراطوريات استعمارية عالمية؟ أليست الماركسية -اللينينية إيديولوجية عالمية؟ الأسئلة لا تنتهي، وهي كلّها تفضي إلى شيء واحد، ألا وهو أنّ "العالميّة" أقدم بكثير من مفهوم "العولمة". ومع ذلك فإنّ لطرح هذا المفهوم وانتشاره في أيّامنا هذه ما يسوّغه. فالعولمة، بمعنى" وضع الشيء في مستوى العالم"، قد شهدت في تسعينيات هذا القرن قفزةً نوعيةً لا مثيلَ لها في تاريخ البشرية، واتخذت أبعاداً شاملة" بحيث لم يعدْ أيّ مجالٍ من مجالات المجتمع والحضارة بمنأىً عنها.

العولمة والثقافة:

لئن كانت ملامح العولمة في ميادين الاقتصار والتجارة والمال قد اتضحت وتحددت بصورة ملموسة، فإن ذلك لا ينطبق على العولمة الثقافية ومترتباتها التي لم تتضح بعدُ بصورة كافية. ومن حيث المبدأ فإن هذا النوع من العولمة لا يختلف جوهرياً عن العولمة في المجالات الأخرى. فالعولمة الثقافية تعني أن يوضع "المبدَع الثقافي" على مستوى العالم، إنتاجاً ونشراً وتلقياً، بدلاً من أن يكونَ محصوراً داخل الإطار الوطنيّ أو القومي. إنّها تعني في مجال الأدب والفكر، على سبيل المثال، أن يُترجَمَ العملُ الأدبي أو الفكري بسرعةٍ إلى لغات أجنبية كثيرة، وأن يُوزَّعَ ويُقرأ ويُناقَشَ في مختلف أقطار العالم. وهي تعني في مجال الإبداع السينمائي والتلفزيوني أن يُنتجَ الفيلم ويترجَم أو يُدبلَجَ ويُوزّعَ ويشاهدَ في العالم كلّه في وقت واحد تقريباً. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن العولمة في مجالات الغناء والموسيقى والرقص والفنون التشكيليّة، وعن الثقافة بالمعنى الموسّع للكلمة، أي بالمعنى الذي يشمَل المطبخ واللباس والبناء والسكن. وكلّ ما تمتدّ إليه يدُ الإنسان وتهبهُ شكلاً وأسلوباً متميّزين.

■العولمة ليست أمراً جديداً، فعلى صعيد الأدب تبلور منذ وقت طويل مايُعرف بـ "الأدب العالمي".

وهذا النوع من العولمة ليس بالأمر الجديد. فعلى صعيد الأدب تبلور منذ وقتٍ طويل ما يُعرفُ "بالأدب العالمي" الذي يضمّ عدداً كبيراً من الأعمال الأدبية التي تُرجمت إلى لغات كثيرة، واستقبلت في العالم بأكمله. إنّ مسرحيات سوفوكليس وشكسبير وبريخت وغيرهم، وروايات هيجو ودستويفسكي وتوماس مان وغيرهم، قد اكتسبت طابَعاً عالمياً منذ أمدٍ بعيد، وقلّ أنْ تخلوَ لغةٌ من لغات العالم من ترجمات لأعمال هؤلاء الأدباء العالميين. وعلى صعيد الدين والفكر فإنّ الكتبَ المقدّسة، والمؤلفات الفلسفية اليونانية القديمة، ومؤلفات كانت وهيجل ونيتشه وماركس الفلسفية، ومؤلفات فرويد ويونغ وأدلر السيكولوجية، قد تُرجمتْ بدورها إلى مختلِف اللغات، واستُقبلت في شتّى المجتمعات. أما موسيقى باخ وبيتهوفن وموزارت وشوبان وتشايكوفسكي وغيرهم فإنّ الناس يسمعونها ويعزفونها في شتّى أصقاع المعمورة. وعالميّةُ كثيرٍ من الإبداعات السينمائية والتلفزيونية معروفة للجميع. لقد تكرّستْ "هوليود" عاصمةً عالمية للإنتاج السينمائي والتلفزيوني، قبلَ أنْ يظهرَ مفهوم "العولمة" بوقتٍ طويل.

ومع أنّ "العالمية" ظاهرةٌ قديمة في مضمار الثقافة، فإن تلك الظاهرة قد شهدت في التسعينيات من هذا القرن نقلةً كبيرةً، وذلك في ضوء عدّة مستجدات وعواملَ أبرزها:

1- انتهاءُ تقسيمِ أوروبا والعالم إلى معسكريين متناحرين، وحلولُ ما يُعرف "بالنظام العالمي الجديد" محلّ "الحرب الباردة"، مما سهّل انتقالَ النتاجات الثقافية وانتشارها عالمياً.

2- تصاعد ثورةِ المعلوماتية وانتشار الحاسوب (الكومبيوتر) على نطاق واسع، ونشوء شبكة المعلومات الدوليةَ المعروفة "بالإنترنت" التي وفّرت إمكاناتٍ هائلة للانتشار والتواصلِ الثقافيين.

3- انتشارُ البثِّ التلفزيونيِّ الفضائي الذي تخطّى كلَّ الحدودِ والقيود السياسية واللغويةِ والثقافيةِ القائمةِ بين المجتمعات.

4- الثورةُ التكنولوجية الهائلة التي شهدها قِطاع الطباعة والنشر.

5- ازدهار تعليم اللغات الأجنبية على نطاق جماهيري واسع، وتكريس الإنكليزية لغةً عالميّةً.

■ هل ستؤدي العولمة الثقافية إلى إحلال ثقافة واحدة محل التعددية الثقافية القائمة؟

لقد أدّت هذه العوامل، وغيرُها، إلى ظهور الشعور بأنّ العالمَ قد تحوّل، على الصعيد الثقافي أيضاً، إلى "قريةٍ كونية"، أو إلى ساحةٍ ثقافية واحدة هائلة، بدلاً من أنْ يتكوّن من ساحات ثقافية وطنية كثيرة. تُرى هل ستؤدّي العولمةُ الثقافية إلى إذابة الكيانات والساحات الثقافية الوطنية، وإحلال ثقافة واحدة محلَّ التعددية الثقافية الكبيرةَ التي مازالت قائمةً إلى اليوم؟ إنه سؤال ستُجيبُ عنه الأيام. وكلُّ ما يمكن قوله حالياً هو إنّ الساحات الثقافية الوطنية لم تزلْ موجودةً، رغمَ التوجهِ المتزايد إلى العولمة. فالإسبان، على سبيل المثال، مازالوا يكتبون أدبهم، وينشدون أغانيهم، وينتجون أفلامَهم بلغتهم القومية، وليس هناك ما يشير إلى أنهم سيتخلّون قريباً عن كيانهم الثقافي الوطنيِّ المرتبط بلغتهم القومية. والشيء نفسه يمكن أنْ يقالَ عن أممٍ كثيرة أخرى. ثمّةَ تبادلٌ ثقافي نشيط بين الساحة الثقافية الإسبانية والساحات الثقافية الأخرى، ولكنْ ليس هناك ما يوحي بوجود توتّر أو تناقض على هذا الصعيد. فالتبادلُ الثقافيُّ الدولي لا يتمّ على حساب الثقافةالوطنية بل يغنيها ويكمّلها.

إلاّ أنّ الأمور ليستْ في حقيقة الأمر بهذه البساطة. فالأوربيونَ يشكونَ منذ وقت غير قصير من الهيمنة الثقافية الأمريكية، خصوصاً في مجال الإنتاج السمعي والبصري، أي الأفلام السينمائية والتلفزيونية، والأسطوانات و"السوفت- وير" الحاسوبيّة. وهم يفكّرون جدّياً، ويضعون برامجَ عمليةً للحيلولِ دون انزلاق أوروبا إلى مزيد من التبعية الثقافية لأمريكا. كما يظهر التناقض الثقافي بين أوروبا وأمريكا في مجال تعليم اللغات الأجنبية. فالأوروبيون، باستثناء البريطانيين، يرون في تحوّل اللغة الإنكليزية إلى لغة تداول عالمية، خطراً على التعددية اللغوية والثقافية في العالم، وشكلاً من أشكال الإمبريالية اللغوية والثقافية. لذلك لم يسلّم الأوروبيون، خصوصاً الفرنسيونَ والألمانَ والإسبان والروس، بهذا الواقع، وهم يبذلون جهوداً كبيرة في مجال تعليم لغاتهم للتجانب، بغيةَ المحافظة على مكانتها العالميّة. فالعولمة الثقافية تحمل في طيّاتها احتمالاتِ الهيمنةِ والتناقض والصراع، حتّى بين أطرافِ

تنتمي إلى دائرة حضارية واحدة، هي دائرةُ الحضارة الغربية، فما بالكم بأطراف تنتمي إلى حضارات مختلفة ومتباعدة؟! إنّ العولمة الثقافية ستصطدم في الحالة الأخيرة بمقاومة عنيدة، وستُعدّ غزواً ثقافياً أو "إمبريالية ثقافيّة".

الثقافة العربية والعولمة:

أين تقف الثقافة العربية من مسألة العولمة؟ إن الثقافةَ العربية تواجه اليوم تحدّي العولمة ككلّ الثقافات، ولكنْ من أيّ موقع؟ أمنْ مواقع القوّة والنّديّة. من مواقع ثقافةٍ تملك من الإمكانات وعوامل القوّة ما يجعلها قادرة على أن تخوض تجربة العولمة دون أن تخشى على هويتها من الاقتلاع والتمزق، ودون أنْ تعرّض أبناءها لخطر التبعية الثقافية؟ إنّ الثقافة العربية المعاصرة هي ثقافة مجتمع متخلف اقتصادياً واجتماعياً وعلمياً وتقنياً، مجتمع مجزّأ سياسياً إلى كيانات قطرية تتناحر أكثر مما تتعاون، لا بل لا يتردّد بعضها في أنْ يغزوَ البعض الآخر ويحتله عسكرياً. إنها ثقافة أمّة لها أعداءٌ أقوياء، يتربصون بها الدوائر، ويتحيّنون الفرص للانقضاض عليها. لا يريدون لها التقدّمَ، بل يسعون لتكريس تخلّفها إلى الأبد، كيْ يتسنّى لهم الاستمرار في السيطرة عليها ونهب ثرواتها البترولية وغير البترولية. وفي مقدمة أولئك الأعداء يأتي الكيانُ الصهيوني الذي اغتصب فلسطين وفرض الحلول الاستسلامية على العرب، ومازال يتعملق ويستنسر نتيجة لضعف العرب وتخلفهم وتفسّخ مجتمعاتهم وتدهور ثقافتهم. أمّا ثاني هؤلاء الأعداء فهي الدوائر الاستعمارية الغربية، التي استعمرت العالم العربي، وجزّأته، وزرعت الكيان الصهيوني في قلبه، وتعمل بكلّ الوسائل المتاحة لها من أجل إحباط كلّ مسعىً نهضوي وتقدمي. أمّا داخلياً فإنّ الثقافة العربية المعاصرة هي ثقافة مجتمعات مأزومة، الغيت فيها الحريّات الديمقراطية وحقوق الإنسان، التي تشكّل مقدمةً لأيّ ازدهار ثقافي حقيقي. ولا تكتفي الفئات الحاكمة في المجتمعات العربية بعدم توفير الرعاية والدعم للثقافة العربية، بل تمارس عليها وعلى مبدعيها شتى أنواع الرقابة والتدجين والإخضاع. فماذا يمكن أن تكونَ حال ثقافةٍ كهذه، إذ واجهت تحدّيَ العولمة؟ من البديهي أنّ موقعها سيكون ضعيفاً، وأنها ستتعرّض لخطر التمزّق والتهميش والتبعية. إنّ ثقافة كهذه لا تجد ما تدافع به عن نفسها سوى التنديد "بالغزو الثقافي"، والتقوقع والسلفية والأصولية. إلاّ أنّ ذلك النقيق لن يجديَ نفعاً، ولن يحميَ الثقافة العربية ولنْ يعفيها من العولمة وتبعاتها ومترتباتها. فالعولمة ليست أمراً طارئاً، بل هي سمةٌ جوهرية رئيسة لهذا العصر. لقد ولّى زمن العزلة الثقافية داخل الكيانات الوطنيّة والاكتفاء الذاتي الثقافي إلى غير رجعة.

■الثقافة العربية المعاصرة هي ثقافة مجتمع متخلف اقتصادياً واجتماعياً وعلمياً وتقنياً، ومجزأ سياسياً .

وكما لا يمكن أن تعود البشرية القَهْقَرى إلى العصر الحجري أو إلى عصر البخار، لا يمكنها أن تتراجع عن العولمة الثقافية. فهذه العولمة وليدة معطيات وعوامل موضوعية وذاتية جوهرية، ولذا فإنّ تجاهلها لنْ يعودَ بالفائدة على الثقافة العربية. إن ردود الفعل التي تصدر عن بعض الأوساط الثقافية العربية، التي لا تجد ما تفعله أكثر من أنْ تلعنَ "الغزو الثقافي"، ليست أكثرَ من نداءات استغاثة يطلقها شخصٌ موشك على الغرق، وهي لا تنطوي على أيّة حلول واقعية للمأزق الذي تواجهه الثقافة العربية في عصر العولمة. أمّا الموقف السليم من هذه المسألة فهو موقف من يستوعبُ حقيقة العولمة، وينطلق منها، ويتحرك إيجابياً بصورة عقلانية مبرمجة

واعية، للدفاع عن الثقافة العربية، وتأهيلها، وتأمين مكانٍ لائق في ثقافة المستقبل، التي ستكون بالتأكيد ثقافةً معولمة.

العولمة والتأهيل الثقافي:

■ لن تجد ثقافتنا ماتدافع به عن نفسها سوى التنديد بـ "الغزو الثقافي".

كيف يمكن أنْ تؤهَّل الثقافة العربية المعاصرة بصورة ملائمة لعصر العولمة؟ إنّ ذلكَ التأهيلَ يجب أن يشمُل الحلقات الثلاثَ للسيرورة الثقافية، أيّ الإنتاج والنشرَ والتلقي. فعلى الصعيد الإنتاجيّ ينبغي أن يعيَ المنتجون الثقافيونَ العرب، من أدباء، ومفكرين، وفنانين، وغيرهم، أنهم لا يبدعونَ نتاجات ثقافيةً لمجتمعهم فقط، بل ينتجونَ لساحة ثقافية أوسعَ وأشملَ، هي الساحة الثقافية العالمية. ويترتّب على ذلك أنْ يطوّروا نتاجاتهم الثقافيةَ، وأنْ يرتقوا بها لتضاهيَ أفضلَ النتاجاتِ الثقافيةِ الأجنبية، من حيث المستوى الفني والفكري والتقنيّ وغير ذلك من مستويات. فالنتاجات الثقافية العربية ستتعرض بصورة متزايدة لمنافسة أجنبية شديدة، حتى في عُقر دارها، أي داخل الساحة الثقافية العربية، ناهيك عن الساحات الخارجية، ولا أملَ بأن تصمد في تلك المنافسة إلاّ إذا تطوّرت وارتقت. إنّ المثقفَ العربي، وكلّ الجهات العربية المنتجة للثقافة، مطالبةٌ اليومَ بما طالب به الأديب الألماني غوته زملاءه في عشرينيات القرن التاسع عشر، بألاّ ينتجوا ثقافياً للساحة المحلية أو الوطنية فقط، بل للساحة الثقافية العالمية. إن المنتج الثقافي العربي مطالب بأن يضع نصب عينيه المتلقي الأجنبي، فيتصورَ أنّ قارئاً أو مشاهداً أجنبياً يتلقى كتابه أو فيلمه أو مقطوعته الموسيقية أو لوحته الفنيّة. ومن المؤكد أنّ تصوراً كهذا سيغيّر كثيراً من الأمور.

أما الحلقة الثانية فهي حلقة النشر والتوزيع. فلا قيمةَ للمنتج الثقافي، مهما كان متطوراً، إذا لم يوصَّل إلى المتلقين. وهؤلاء ليسوا متواجدين في الساحة الثقافية العربية وحدها بل في العالم بأكمله. ولذا فمن الضروريّ أنْ تؤهَّل مؤسسات النشر والتوزيع العربية، لتصبح قادرةً على توصيل النتاجات الثقافية العربية إلى متلقيها المنتشرين في كلّ أرجاء المعمورة. وإذا تذكّرنا مدى تخلّف حركة النشر والتوزيع العربية، التي تتسم غالباً بالقطرية، وأنّ تلك الحركة غير قادرة على تخديم الساحة الثقافية العربية، فكيف بالساحة العالمية، أدركنا ضخامة الجهود التي ينبغي أن تُبذل في هذا المجال.

وترتبط بمسألة التوصيل الثقافي مسألة أخرى هي مسألة الحواجز اللغوية. فالعربية ليست، كما هو معروف، لغةً واسعة الانتشار في صفوف الأجانب، وليس بوسعنا أنْ ننتظر ممن يتلقّون الإبداعات الثقافية العربية في الخارج أنْ يكونوا قادرين على تلقيها بالعربية. وتنجم عن ذلك مشكلةً تعيق انتشار الإبداعات الثقافية العربية في العالم، بل يمكن أن تفشلّه كلياً . ولذا من الضروري الانتباهُ إلى هذه المسألة، والبحث عن حلولٍ لها. وأوّل تلك الحلول هو تطوير حركة الترجمة الثقافية من العربية إلى اللغات الأجنبيّة عموماً، وإلى الإنكليزية على وجه الخصوص. ومن الممكن إيكال هذه المهمة إلى الجهات الأجنبية المعنيّة، ولكن من الممكن أيضاً أنْ يلجأ العرب إلى ترجمة إبداعاتهم الثقافية بأنفسهم ونشرها، خصوصاً إذا أحجمت الجهاتُ الأجنبيةُ عن ذلك. وجنباً إلى جنب مع الترجمة الثقافية من العربية إلى اللغات الأجنبية يجب تطويرُ

تعليم العربية للأجانب، وتشجيعُ هؤلاء على تعلّم العربية والإطلاع على الثقافة العربية بصورة مباشرة وبلا وسطاء. ومن المؤكد أنَّ تعليم العربية للأجانب هو وسيلة فعّالة لنشر الثقافة العربية في الخارج وضرورة ملحة من ضرورات عولمتها. إلاّ أن هناك تقصيراً عربياً كبيراً في هذا المجال الثقافي الحيوي.

أمّا الحلقة الثالثة من عولمة الثقافة العربية فهي تتعلق بالتلقي، وهو الهدف النهائي للعملية الثقافية بأكملها. ترى ماذا نستطيع أن نفعلَ أكثرَ من أن نوفر الإبداعاتِ الثقافيةَ العربيةَ للمتلقين بالعربية وباللغات الأجنبية وأن نضمن توصيلها إليهم؟ من المعروف أنَّ النتاجات الثقافية تحتاج بدورها إلى ترويج، وإنْ يكنْ ترويجها لا يتمّ بالأساليب نفسها التي تُروَّجُ بها السلع المادية، فالنتاجات الثقافية تروّج بوساطة إعلانات مناسبة، ومن خلال النقد الذي يقدّم تلك النتاجات للمتلقين، ويثير اهتمامهم بها، ويرشدهم إليها. ونظراً لأنّ الساحة الثقافية الدولية تشهد منافسة شديدة، فإنّ الطرف الذي ينجح في كسب المتلقين لنتاجاته الثقافية، هو الطرف الذي يعرف كيف يروّجها بطريقة فعالة. وقد أدّت هذه المسألة إلى بروز نوع جديد من إدارة الأعمال هو "إدارة الأعمال الثقافية" (Cultural managment) المتخصصة في ترويج النتاجات الثقافية. قد يستغرب ويستهجن بعضُ الناس أنْ نتحدث عن "إدارة أعمال" فيما يتعلق بالثقافة، وذلك لأنهم اعتادوا أنْ ينزّهوا الثقافة عن أيّ غرضٍ ماديّ، أو مصلحة غير ثقافية. إلاّ أنَّ الثقافة المعاصرة هي في الواقع ثقافة يديرها "مدبّرون" أهّلوا لهذه المهمة تأهيلاً مناسباً، ولولاهم لما سارت الحياة الثقافية، وللوسطاء الثقافيين على هذا الصعيد أهميةٌ كبيرة. ونعني بالوسطاء الثقافيين: المترجمينَ والنقادَ والصحافيين، والباحثين المتخصصين في الثقافة العربية، ومدرسي العربية للأجانب وكلّ أولئك الأشخاص الذين يقومون بنشر الثقافة العربية، إن بصورة مباشرة، أو بصورة غير مباشرة. إنها فئة تطلق عليها تسمية "(Cultural multiplicators)، أي "المكثّرون الثقافيون" وهذه الفئة تشكّل حلقةَ الوصل بين الثقافة العربية وبين متلقّيها في العالم. إنها فئة حسّاسة من الناس الذين تحركهم في كثير من الحالات دوافع معنوية مثالية أو رومانسية، ويتطلب التعاون معهم درجة عالية من اللباقة والحساسية والتفهّم. ولذا من الضروري أن نعرف كيف نتعامل مع هؤلاء "المكثّرينَ" الثقافيين،وأن نكون مستعدين لتلبية احتياجاتهم، وتوفير الحوافز المعنوية والمادية لهم، كي يقوموا بدورهم كناشرين للثقافة العربية بهمّة واندفاع. ولعلّ أكبر خطأ يمكن أن نرتكبه في هذا المجال، هو محاولة فرض "وصاية" على هؤلاء الناس، بحجة أننا أصحاب الثقافة العربية، وأننا أدرى بها منهم (أهلُ مكّةَ أدرى بشعابها). أمّا أهمّ فئة من فئات "الوسطاء الثقافيين" فهي الفئة التي درجنا على تسميتها "بالمستشرقين"، أي دارسي الثقافة، والمتخصصين في الشؤون العربية من الأجانب. إنّهم أناس اهتموا بالثقافة العربية ودرسوها، ويقومون بنشرها في مجتمعاتهم بطريقة أو بأخرى: من خلال تدريس اللغة العربية، وترجمة الأعمال الأدبية والفكرية العربية إلى اللغات الأجنبية، وتحقيق المخطوطات العربية، ووضع الدراسات والمؤلفات حول الشؤون العربية المختلفة. إلاّ أنَّ العرب، بدلاً من أن يشجّعوا هؤلاء الوسطاء الثقافيين، ويستفيدوا منهم في نشر الثقافة العربية في العالم، شكّكوا في دوافعهم ونواياهم، واتّهموهم بالعمالة للاستعمار والتبشير النصراني، وناصبوهم العداء. وهذا واحد من أكبر الأخطاء التي ارتكبها العرب بحقّ أنفسهم

■ بدلاً من أن نشجع المستشرقين شككنا بنواياهم ودوافعهم.

وثقافتهم، التي حرموها من الاستفادة من الدور الحيوي الذي تقوم به هذه الفئة من الوسطاء الثقافيين في التعريف بالإبداعات الثقافية العربية وترويجها في العالم.

■ ترجع أهمية الأعمال الأدبية المترجمة إلى كونها تقدم صورة صادقة وحيّة عن مجتمعاتها .

حاجات المتلقين:

وثمة مسألة جوهرية أخرى، لابدّ من توضيحها، عندما نتحدث عن عولمة الثقافة العربية، ألا وهي أنّ اهتمامَ الأجانب بثقافتنا، وحاجتَهم إلى تلقيها، ونظرَتهم إليها، قد تختلف إلى حدّ كبير عن اهتمامنا وحاجتنا ونظرتنا بصفتنا أصحابَ هذه الثقافة. وهذا أمر طبيعي بل بديهي، ولكنَّ مترتباته تفاجئ بعضنا وتصدمه، لأنّه ينتظر من الأجانب أنْ يقتربوا من الثقافة العربية، وأن يقفوا منها الموقفَ نفسه الذي يقفه منها أبناؤها. إلا أنّ الأجنبي يهتمّ بثقافتنا، إنطلاقاً من حاجاته الثقافية، لا من حاجاتنا، ويتعامل مع تلك الثقافة فهماً وتفسيراً وتأثراً انطلاقاً من أفق توقعاته، لا انطلاقاً من أفق توقعاتنا. إنّه يهتمّ مثلاً بالأدب النسائي العربي أكثرَ من اهتمامنا به، ويولي الاتجاهات الصوفيّة في الإسلام اهتماماً خاصّاً، ويهتمّ كثيراً بحكايات "ألف ليلة وليلة"، ويقدّر الرقص الشرقي المعروف بهزّ البطن، وتُبهَرُه الثقافة البدوية بخيامها وجمالها وبيئتها الصحراويّة. وهذا من حقّ الأجنبي، الذي يتلقّى الثقافة العربية، ولا يجوز لنا، وليس بمقدورنا، أنْ نفرضَ عليه رؤيتنا لثقافتنا. فالتبادل الثقافي بين الأمم يخضع لمقولة رئيسة، جاءت بها نظريّة التلقي، ألا وهي أنّ "المتلقي يحدد المعنى". وقد عبّر المقارن الروسيّ الشهير فيكتور جيرمونسكي عن محتوى هذه المقولة من منظور آخر، عندما أكّد أنَّ

عمليات الاستيراد الثقافي، لا تخضع لحاجات وقيم الطرف المرسِل فقط، بل تخضع أيضاً لحاجات الطرف المستقبِل، أو المستورد. أمّا دورنا كجهة مُرسلة ثقافياً، فيتمثّل في أنْ نقدّم للعالم نتاجات ثقافية، بمواصفات فنيّة وفكرية عالميّة، وأن نوصلها إلى العالم بوساطة قنوات النشر الثقافي المعاصرة، وأن نذلّلَ العقبات اللغوية التي تعيق تلقّيَ تلك النتاجات، وأنْ نعلن عنها أو نُعلمَ بصورة مناسبة. بعد ذلك علينا أنْ نتركَ للأطراف المستقبلة، أنْ تختارَ من تلك النتاجات ما يلبّي حاجاتها الثقافيةَ، وأن تتلقّى تلك النتاجاتِ، وتتعاملَ معها، وتفهمَها بالشكل الذي يناسبها وينسجم مع آفاق توقعاتها.

عولمة الأدب:

يدور الحديث حول عولمة الأدب منذ وقت طويل، ففي أواخر العشرينيات من القرن التاسع عشر أعلن الأديب الألماني (غوته) أنّ أدباً عالمياً سيحلّ محلّ الآداب الوطنية، وأنّ على الأدباء الألمان أن يستخلصوا ما يترتب على ذلك من نتائج. ومنذ ذلك الحين لم يتوقّف الحديث حول عالمية الأدب وعولمته. وبينما رأى بعضهم في الكتابة بلغة عالمية كالإنكليزية أو الفرنسية سبيلاً إلى العالمية، رأى آخرون في الترجمة الأدبية سبيلاً إليها. والمهمّ في الأمر هو أنّ العولمة الأدبية جارية على قدم وساق، وتتسارع وتائرها يوماً بعد يوم، سواء من خلال الترجمة أم عبر تلقي الأعمال الأدبية الأجنبية بلغاتها الأصلية، وذلك بفضل التقدّم الكبير الذي أحرزه تعليم اللغات الأجنبية. وعلى سبيل المثال لا تمضي شهور قليلة على صدور رواية للكاتب

الكولومبي (غاريثا ماركيز) باللغة الإسبانية، حتى تترجم إلى العديد من اللغات الأجنبية وتستقبل في العالم بأكمله تقريباً. كذلك لا تخلو أية لغة من اللغات الحيّة المعاصرة من ترجمات لأعمال أدباء نصفهم بالعالميين. وبعد مرور قرن وربع القرن من الزمان على طرح مفهوم "الأدب العالمي" من قبل (غوته)، أصبحنا نتحدث عن الأدب العالمي باعتباره حقيقة قائمة، ونفهمه باعتباره مجموع الأعمال الأدبية الرائعة التي ترجمت إلى مختلف اللغات الأجنبية، وتخطت حدودها اللغوية والثقافية والتاريخية، وأصبحت ملكاً للعالم بأسره، لا لأمّة بعينها. واليوم هناك إجماع على أن العلاقات الأدبية الدولية تشكل مقوماً أساسياً من مقومات العلاقات الثقافية العالمية. وترجع أهمية هذا النوع من التبادل الثقافي إلى كون الأعمال الأدبية المترجمة تقدّم صورة صادقة وحيّة عن مجتمعاتها، وتملك بفضل ماهيتها الجمالية قدرة على التغلغل إلى نفوس المتلقين والتأثير فيهم. وهي بذلك تقوم بدور إعلاميّ هام، وتوجد تفهماً للمجتمعات الأخرى وتعاطفاً معها. لذا فإن الأمم الواعية ثقافياً ترعى تلقي آدابها في الخارج، وتدعم مبادرات ترجمة أعمال من تلك الآداب إلى اللغات الأجنبية.

■ البث التلفزيوني الفضائي أخطر أشكال الغزو الثقافي.

أما نحن في العالم العربي فإننا لم نع بعد أهمية هذه المسألة بصورة كافية، ولم نحرّك ساكناً في تدارك هذا التقصير، وبخاصة حين نعرف التأثير الذي تركته ترجمات معدودة لنماذج من الأدب العربي القديم أو الحديث في إعطاء صورة جذّابة عن الثقافة العربية والقضية العربية عامة، وهناك أمثلة كثيرة تبرهن على صحة هذه المقولة، أبرزها حالة الأديب العربي نجيب محفوظ. فبعد أن قيض لأدبه من يترجمه إلى اللغات الأجنبية، ويوسّطه نقدياً، ويروّجه، حظي باهتمام وتقدير كبيرين، توّجا بمنحه جائزة نوبل للآداب سنة 1988. إن هذه التجربة وسواها من تجارب ترجمة الأدب العربي إلى اللغات الأجنبية تدل على أن الأدب العربي يمكن أن يجد تجاوباً مناسباً، وأن يستقبل في الخارج بصورة جيدة، إذا قيّض له من يترجمه وينشره ويوسّطه. وعلى أية حال فإن حضور الأدب العربي في الساحة العالمية أقلّ بكثير من الفرصة المتاحة له واقعياً، وهو دون حاجة العالم إلى الإطلاع عليه وتلقيه. ولذا فهناك الكثير مما يمكن عمله على هذا الصعيد، وصولاً إلى عولمة الأدب العربي كمكوّن أساسي من مكونات عولمة الثقافة العربية.

الإنتاج السينمائي والتلفزيوني:

تحول الإنتاج السينمائي والتلفزيوني إلى مضمار ثقافي ظهرت فيه العولمة في أوضح أشكالها وأخطرها. فالفيلم يملك إمكانية انتشار هائلة على مستوى العالم، وذلك بسبب إمكان نسخه وتوزيعه وبثه عالمياً بوساطة أكثر وسائل الاتصال الجماهيري وأعظمها انتشاراً وتأثيراً، كالمحطات التلفزيونية العادية والفضائية وأجهزة الفيديو ودور السينما. ولذلك نجد أن التنافس الثقافي العالمي على أشدّه في هذا المجال. وقد نجح الأمريكيون في إغراق العالم بنتاجاتهم الفيلمية، السينمائية والتلفزيونية والفيديوية، مستفيدين في ذلك من الإمكانات والخبرات الفنية والإنتاجية والتوزيعية والإخراجية الهائلة التي راكموها، ومن الميزانيات الماليّة التي يوظفونها. ومن عالمية اللغة الإنكليزية التي ساعدت إنتاجهم التلفزيوني والسينمائي في التغلب على

المعيقات اللغوية التي تعترض الإنتاج الفيلمي الذي يبدعه الآخرون. وهكذا تحقق على هذا الصعيد نوع غير متوازن من العولمة. مما حمل بعض الأمم على اعتبار البث التلفزيوني الفضائي أخطر شكل من أشكال "الغزو الثقافي"، فتعالت الأصوات المنادية بالتصدي له، وذهبت بعض الجهات إلى حدّ المطالبة بمنع "أطباق الالتقاط". فأين موقفنا من هذه المعركة الرئيسة من معارك العولمة؟

إنّ الإنتاج الفيلميّ العربي، سينمائياً كان أم تلفزيونياً، هو من النواحي الفنية والإنتاجية والتوزيعية غير مؤهل للصمود في المنافسة الدولية. صحيح أنّ بعضه يتحلى بمواصفات فنية متطورة، مكنته من الحصول على جوائز تقديرية في بعض المهرجانات، ولكن هذه المسألة لا يجوز أن توهمنا بأن للفيلم العربي حضوراً عالمياً يعتدّ به. ومما يقلل بشدّة من إمكانات دخول الفيلم العربي حلبة العالمية، حقيقة أن العاميّات القطرية والمحلية تستخدم في أغلب الأفلام العربية، مما يعسّر تلقيها داخل الساحة العربية نفسها، فما بالك بالساحة العالمية؟! في ضوء ما تقدّم فإن تأهيل الفيلم العربي ليرتقي إلى العالمية ليس بالأمر السهل. فهو يتطلب الارتقاء بالإبداع الفيلمي العربي من الجوانب كلها، ووضع حلول لمشكلة اللغة. ومن الضروري أن يعي المبدعون العرب في مجال الفيلم أنهم لا يبدعون أفلاماً للمتلقين العرب فقط، بل للمتلقين في العالم. ومن الضروري أيضاً الاستفادة من كلّ الفرص والمنافذ المتاحة لعرض الأفلام العربية في الخارج، مهما بدت صغيرة، كدور السينما البديلة ونوادي الفيلم والقنوات التلفزيونية غير الرئيسة، ولا يجوز تفويت أية فرصة لنقل الفيلم العربي والتعريف به في العالم، لأنّ ذلك جانب رئيس من عولمة الثقافة العربية استقبالياً.

■برهنت تجربة فيروز والرحابنة على أن الموسيقى والغناء العربيين قادران على تحقيق نجاح استقبالي عالمي كبير.

الموسيقا والغناء:

ومن الإبداعات التي تصاعدت فيها مظاهر العولمة الموسيقى والغناء. فالموسيقى فنّ غير لغوي، لغته التي تتكوّن من الإيقاع والألحان والأصوات هي لغة عالمية، وهذا ما يمكّن هذا الفن من تخطّي الحواجز اللغوية والثقافية. والموسيقى والغناء فنّ قادر على امتاع المتلقي وإثارة مشاعر الطرب والنشوة في نفسه بسهولة، مما أعطاه وظيفة ترفيهية رئيسة. وقد تحوّل الغناء والفنّ في عالم اليوم إلى أفضل وسيلة تقدّم بها أمة نفسها للأمم الأخرى. وأفضل دليل على ذلك هذا التنافس الشديد على القيام بجولات تقدّم خلالها حفلات موسيقية وغنائية في عواصم العالم ومدنه الكبرى. إن الأمم ترسل اليوم أفضل فرقها الموسيقية والغنائية في جولات خارجية تنتزع من خلالها إعجاب الشعوب الأخرى وتعاطفها.

مع أنّ للعرب تراثاً موسيقياً وغنائياً عريقاً وغنياً، فإنهم لم يتمكنوا إلى اليوم من تعريف العالم على فنهم هذا، ومن تقديمه بصورة عصرية مناسبة، تضمن له حضوراً قوياً في الساحة الثقافية والفنيّة. الدولية وفي الوقت الذي تجوب فيه الفرق الموسيقية والغنائية الإسرائيلية العالم، وتقدم حفلاتها الموسيقية والغنائية، وتحصد الثمار المادية والمعنوية لذلك النشاط، يتغيب العرب حتى عن مهرجانات الموسيقى والغناء الدولية والإقليمية، ويتغيّب معهم فنهم الموسيقي والغنائي. ومن أهمّ أسباب هذه الظاهرة ذلك التخلف الشديد في أداء الموسيقى والغناء العربيين، وعدم تحديث ذلك

الأداء وتطويره بما يتناسب وهذا العصر، مما أبقى الموسيقا والغناء العربيين فناً ذا طابع محلي، لا يستطيع المتلقي الأجنبي أن يستسيغه أو يتذوقه ويستمتع به. وهذه مشكلة ثقافية كبيرة، وثمّة على هذا الصعيد الكثير مما يجب عمله. أما إذا طوّر فنّ الموسيقى والغناء العربي وحدّث، فإن فرص استقباله خارجياً ستكون كبيرة، وسيكون هذا الفنّ سفيراً جمالياً عظيماً للأمة العربية وثقافتها. وخير دليل على ذلك هي تجربة فيروز والرحابنة، التي برهنت بما لا يدع مجالاً للشك على أن الموسيقى والغناء العربيين قادران على تحقيق نجاح استقبالي عالمي كبير، إذا طوّر بصورة تجمع التراث إلى المعاصرة، والمحلية إلى العالمية. إلاّ أن هناك من يرى أن عولمة الموسيقى والغناء العربيين تكون بإحداث فرق سيمفونية (وغير سيمفونية) عربية، لا لتقديم فنّ الموسيقى والغناء العربيين، بل لتقديم الموسيقى الأوروبية والغربية. وفي رأينا فإن هذا التوجه التوجّه - التغريبي - لا يعود على الثقافة العربية بفائدة كبيرة. وبدلاً من أن توجّه الجهود الموسيقية العربية إلى تقديم الموسيقى الغربية، من الأجدى أن توجّه تلك الجهود إلى تطوير الموسيقى العربية وتقديمها بصورة حديثة، وإيصالها إلى العالم. فمهما برعنا في تقديم الموسيقى الغربية، فإننا لن نبزّ الغربيين، ولن نحوز على إعجاب العالم. أما التوجه السليم في هذه المسألة فهو ذلك التوجه الذي يرمي إلى الارتقاء بالموسيقى العربية إنتاجاً وأداء والوصول بها إلى مصاف العالمية.

■ من الضروري أن نطوّر "ثقافة الرقص" العربية، وأن نعرّف العالم بها.

فن الرقص:

ومن الفنون المرتبطة بالموسيقى ارتباطاً دقيقاً فنّ الرقص. وقد ظهر في الأقطار الأوروبية والغربية اهتمام واسع النطاق بما يعرف "بالرقص الشرقي" القائم على "هزّ البطن". قوبل ذلك الاهتمام بالاستهجان من قبل كثير من الأوساط الثقافية العربية، التي لم تبد أيّ تفهم له، لا بل ذهب بعضها إلى اعتباره محاولة للإساءة إلى العرب وثقافتهم، بالتركيز على رقص لا يرون فيه "فنّاً"، بل مجرد حركات مثيرة للغريزة الجنسية. لم تفهم تلك الأوساط العربية حقيقة أنّ الاهتمام بالرقص الشرقي في الغرب قد نبع من حاجة ثقافية لدى الغربيين الذين اهتموا بذلك النوع من الرقص، لما يتمتع به من قيمة رياضيّة، وقدرة على تخفيف الوزن وتنحيف الجسم وغير ذلك من اعتبارات. أما إثارة الغريزة الجنسية فإن الغربيين أقلّ الناس حاجة إليها، وذلك بالنظر إلى ما توفره مجتمعاتهم للمنتمين إليها من مثيرات وفرص ارتواء جنسي. ومن المؤكد أن الغربيين لم يهتموا بالرقص الشرقي (هزّ البطن) للأسباب نفسها التي جعلت العرب يهتمون به ويمارسونه. وعلى أية حال فإن ذلك النوع من الرقص هو نتاج ثقافي شرقي وعربي، وليس هناك ما يدعو لأن نتنكر له، لا بل إن مصلحتنا الثقافية تتطلب أن نتفهم اهتمام العالم الخارجيّ به، وأن نشجعه على تعلّمه وممارسته. وفي الوقت نفسه يمكن أن ننطلق من الاهتمام العالمي بالنوع المذكور من الرقص لإثارة الاهتمام الخارجي بأنواع الرقص العربي الأخرى، شعبية كانت كالدبكة، أم تراثية كرقصة السماح، أم دينية صوفية كرقصة الدراويش. ومن المؤكد أن هذه الرقصات ستحظى باهتمام عالمي كبير، إذا قدّمت بصورة مناسبة. وفي كلّ الأحوال من الضروري أن نطوّر "ثقافة الرقص" العربية، وأن نعرّف العالم بها، فالرقص

مقوّم أساسي من مقومات أية ثقافة. ولا حاجة إلى التذكير بأن الغرب قد "غزا" العالم ثقافياً بوسائل مختلفة، من أهمها الرقص والموسيقى والموضات.

التراث الشعبي:

ومن عناصر الثقافة العربية التي يمكن أن تحظى باهتمام عالميّ كبير التراث الشعبي أو الفولكلور، من موسيقى وغناء شعبيين، ورقصات شعبية وأزياء شعبية وأدب شعبي. إن بلادنا تعدّ في العالم موطن "ألف ليلة وليلة" وغيرها من الحكايات الخرافية والأساطير، وهي موطن الحكواتي. وقد ألهم تراثنا الحكائي الشعبي كبار الأدباء والفنانين الأجانب أعمالاً أدبية وفنية رائعة. وأشدّ ما يستغربه العالم ما ظهر في العالم العربي حديثاً من تنكّر لذلك التراث الحكائي ومحاولات لمنع تداوله بذرائع دينية، مثلما حدث في مصر، عندما منعت حكايات ألف ليلة وليلة، تلك الحكايات التي تعرف في العالم "بالليالي العربية"، وتعدّ من أعظم إنجازات الثقافة العربية. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن "الحكواتي"، الذي يكاد يختفي من المقاهي ومن الحياة الثقافية العربية. وفي هذا السياق لابدّ من التذكير بأنّ هناك اتجاهاً عالمياً قوياً لرعاية التراث والفنون الشعبية، ومن المؤكد أن التراث الشعبي العربي، وهو تراث غني ومتنوع، يمكن أن يحقق حضوراً عالمياً متميزاً، إذا عرف العرب أن يقدموه للعالم الخارجي بصورة مناسبة.

■ يمكن أن يحقق التراث الشعبي العربي -بغناه وتنوّعه- حضوراً عالمياًمتميزاً، إذا قدمه العرب للعالم بصورة مناسبة.

الدين والعولمة:

من المعروف أن المنطقة العربية هي مهد الأديان السماوية، وأن أغلبية سكانها تدين بالإسلام الذي تمثل نصوصه المصدر الرئيس لقيمهم الاجتماعية وتشريعاتهم وثقافتهم. وقد شهد العالم العربي في العقدين الأخيرين ما تطلق عليه تسمية "الصحوة الإسلامية"، وبرزت الاتجاهات والحركات السلفية والأصولية الإسلامية كأحد المعالم الرئيسة للتطور السياسي والفكري والثقافي لهذه المنطقة. وقد لجأ بعض فصائل التيار الإسلامي إلى العنف المسلح وسيلة لتحقيق أهدافه السياسية والاجتماعية والثقافية، وأخذ العنف الأصولي في بعض الأقطار العربية، خصوصاً في الجزائر ومصر، أشكالاً إرهابية بشعة أثارت اشمئزاز العالم المتحضر بأسره. ومع أنّ الغرب قد تعاطف مع هذه الاتجاهات والحركات، وقدّم لها الدعم ووظفها سياسياً ضدّ الاتجاهات والحركات والأنظمة السياسية القوية واليسارية التي تتناقض مع مصالحه. فإنه قد أخذ بعد سقوط الشيوعية، وانتهاء الحرب الباردة لصالحه، يرى في الاتجاهات الأصولية الإسلامية،وفي الإسلام عموماً، خطراً أو تحدياً سياسياً وحضارياً رئيساً له. وهذا ما عبّر عنه عالم الاجتماع الأمريكي (صموئيل هانتينغتون) في كتابه الشهير "صدام الحضارات" (Clash of ciuilisations)، الذي حظي باهتمام عالمي كبير، وترجم إلى العديد من اللغات الأجنبية، مما يشير إلى أنه قد عبّر عن هاجس غربي حقيقي، هو هاجس الخوف من الإسلام وقيمه وتعبيراته الاجتماعية والسياسية. ومن المعروف أيضاً أن مراكز البحوث الشرقية والسياسية في الغرب مشغولة جدّاً "بالإسلام"، وهي ترصد بعناية كبيرة كلّ صغيرة وكبيرة في هذا

المجال. فهل يشكل الإسلام، كدين وتراث حضاري وهويّة وقيم، عاملاً يعيق العولمة الثقافية؟ وهل ستلغي تلك العولمة التعددية الثقافية الكبيرة القائمة في العالم؟

من الواضح أن العولمة الثقافية الجارية حالياً هي عولمة تقوم على نشر ثقافة المجتمعات الأقوى اقتصادياً وتكنولوجياً وعسكرياً وسياسياً، أي المجتمعات التي تملك وسائل العولمة، ألا وهي المجتمعات الغربية. ولذا فإن العولمة تبدو حالياً كعملية بسط للهيمنة الثقافية الغربية على العالم، واقتلاع للثقافات الأخرى، بما فيها الثقافة العربية-الإسلامية وغيرها من الثقافات العريقة. أما الاتجاهات الثقافية والفكرية والسياسية الانعزالية، السلفية والأصولية، التي برزت مؤخراً في العالمين العربي والإسلامي، فهي في جزء كبير منها ردّة فعل على عمليات العولمة الثقافية غير المتوازنة، اللامتكافئة الحالية. إنها استجابة انفعالية متشنجة لا عقلانية للعولمة الثقافية الوحشية الجائرة، التي تأخذ شكل اقتلاع لثقافات عريقة، وإحلال ثقافة واحدة مكانها هي الثقافة الغربية، وإلغاء للتعددية الثقافية وللتنوع الثقافي الكبير الموجود في العالم. ذلك هو في حقيقة الأمر ما ينظر إليه في العالمين العربي والإسلامي "كغزو ثقافي" أو "كاستعمار ثقافي" أو "كتبعية ثقافية"، إلى آخر ذلك من النعوت التي يوصف بها قيام الثقافة الغربية بالتغلغل والهيمنة على الصعيد العالمي، وبدحر الثقافات الأخرى وإجبارها على التراجع. إن من الطبيعي في حالة كهذه أن يقوم أصحاب ثقافة عريقة كالثقافة العربية الإسلامية بالدفاع عن ثقافتهم، وأن يتشبثوا بتلك الثقافة بصورة متزمتة أو متطرفة، وأن تظهر بينهم تيارات معادية للغرب وثقافته التوسعية المسيطرة. وهذا هو في رأينا المصدر الحقيقي لما سماه صموئيل هانتينغتون "صدام الحضارات". فهذا الصراع أو الصدام هو النتيجة الطبيعية والحتمية بشكل غير متكافئ ولا متوازن من العولمة الثقافية.

■تبدو العولمة حالياً عملية بسط للهيمنة الثقافية الغربية على العالم.

إلاّ أنّ ذلك المنحى غير السليم الذي اتخذته حركة العولمة هذه ليس قدراً محتوماً، بل هو ممارسة إنسانية، من الممكن تصحيحها إذا أراد المرء أن يتجنّب "صدام الحضارات" الذي نبّه إليه هانتينغتون. فكيف يكون ذلك؟ إن أول ما يتبادر إلى الذهن على هذا الصعيد هو أن يقوم المجتمع الدولي بتبني ميثاق للمحافظة على التعددية الثقافية في العالم وصيانتها، وذلك بتقديم الدعم للثقافات المهددة، كي لا تنقرض وتندثر نتيجة لعجز أصحابها عن حمايتها وتطويرها. ومع أن هذه الفكرة صائبة، فإن الأهمّ من ذلك بالنسبة للأمة العربية هو أن تعي ضرورة المحافظة على ثقافتها، وأن تتخذ من الإجراءات ما يضمن لتلك الثقافة أن تصمد وتستمرّ وتتطوّر في عصر العولمة. وتماماً كما ولّى زمن العزلة الاقتصادية القائمة على الاكتفاء الذاتي، فإنّ زمن العزلة الثقافية داخل جدران الكيانات الوطنية، زمن الاكتفاء الذاتي الثقافي، قد ولى إلى غير رجعة. وكما لا يمكن أن ترجع البشرية القهقرى إلى العصر الحجريّ أو عصر البخار، لا يمكنها أن تتراجع عن العولمة الثقافية. فهذه العولمة ليست أمراً طارئاً أو عارضاً، بل هي وليدة معطيات وعوامل موضوعية وذاتية جوهرية. وإذا أراد العرب أن تصمد ثقافتهم في عصر العولمة، عليهم أن يعوا أنّ العولمة هي حركة التاريخ المعاصر، وهي واقع آخذ بالتبلور، ولا مناص من التعامل معه بصورة ملائمة. فتجاهل ذلك الواقع، والتذمّر منه، والنقيق، وشتم "الغزو الثقافي".. كل هذه الاستجابات السلبية لن تجدي نفعاً، ولن تحمي الثقافة العربية من مستحقات العولمة. إن ردود الفعل الانفعالية المتشنجة التي تصدر عن بعض الأوساط الثقافية العربية

ليست أكثر من نداء استغاثة، يطلقها شخص موشك على الغرق، وهي لا تقدم أية حلول واقعية للمشكلات التي تواجهها الثقافة العربية في زمن العولمة. أما الموقف السليم من هذه المسألة فهو أن يستوعب العرب حقيقة العولمة، وأن ينطلقوا منها، وأن يتحركوا بصورة عقلانية ومبرمجة، للدفاع عن الثقافة العربية، وتطويرها وتأهيلها لتتمكن من أن تحتل مكاناً لائقاً في عصر الثقافة المعولمة.

وثمة مسألة أساسية أخرى لابدّ لنا من أن نعيها في عصر عولمة الثقافة ألا وهي أن الثقافة العربية الإسلامية هي واحدة من ثقافات كثيرة في هذا العالم الذي تحوّل إلى قرية كونية، وعلينا أن ننفتح على الثقافات الأخرى، ونلمّ بها أو نستوعبها، ونحترمها ونتفهم وجودها، ونتعايش معها تحت سقف ثقافي عالمي واحد. فالإنسان عدو لما يجهل، والجهل بالثقافات الأخرى هو مصدر رئيس من مصادر التعصب ضدها، والدخول في صراع مع أصحابها. ويترتب على ذلك أن نعيد تربية وتكوين أنفسنا ثقافياً، فنزيد من إلمام أبنائنا بالثقافات الأجنبية ليتمكنوا من التعامل مع أصحاب تلك الثقافات من موقع المعرفة والتفهم والاحترام، لا من موقع الجهل والتحامل والعداء الذي يأخذ شكل أحكام جاهزة مسبقة، ناهيك عن التكفير والتشريك. لن يكون مقبولاً في "القرية العالمية" أن ينظر المسلم إلى البوذي والهندوسيّ والعلماني باعتبارهم "كفاراً"، وإلى المسيحيّ واليهودي كمشركين. فالحقائق الثقافية هي حقائق نسبية وليست مطلقة. وكما نريد من أصحاب الديانات والثقافات الأخرى أن يحترموا ديننا وثقافتنا، علينا أن نحترم أديانهم وثقافاتهم، وأن نثقّف أنفسنا وأجيالنا الصاعدة على تفهّم "الآخر" واحترامه وصون حقه في أن يكون ذاتاً "مختلفة" عن ذاتنا. وإذا كان التثقيف في مجال حقوق الإنسان والحريات الديمقراطية الأساسية، ولاسيما حق الرأي والاعتقاد والتعبير، أمراً ملحاً، فإنّ من مكملات ذلك التثقيف أن نثقف أنفسنا ثقافة تعددية، تؤدي إلى فهم الآخر وتفهمه والتعامل معه بتسامح واحترام. كما لابدّ لنا من أن نوضح لأبنائنا أنّ للثقافات والأديان كلها جوهراً إنسانياً مشتركاً، ينبغي التركيز عليه وإبرازه. فما يجمع الثقافات ويوحّدها، ألا وهو جوهرها الإنساني، أكبر بكثير مما يفرقها.

إلاّ أنّ ذلك لا يعني أن نتخلى عن خصوصيتنا الثقافية، بل أن نتمسك بتلك الخصوصية دون جهل أو تعصب. فمعرفة الآخر والتعامل معه من موقع التكافؤ والندية، هي السبيل الأفضل للمحافظة على هويتنا الثقافية وخصوصيتها. فصون تلك الخصوصية الثقافية، لا طمسها والتخلي

■ ولّى زمن الاكتفاء الثقافي إلى غير رجعة.

عنها، هي الطريق التي تؤدي إلى المحافظة على التعددية الثقافية في ظلّ العولمة. وهذه الخصوصية بالذات هي مساهمتنا في الثقافة العالمية. ولعلّ أكبر خطأ يمكن أن نرتكبه بحقّ أنفسنا وحقّ العالم هو أن نتنازل عن تلك الخصوصية، ظنّاً منا أن ذلك من متطلبات العولمة. فالعالم لا يحترم أمّة تخلت عن هويتها الثقافية المميّزة، وفقدت القدرّة على أن تضيف جديداً ومتميّزاً وخاصّاً إلى الثقافة العالمية.

الحواجز اللغوية والعولمة:

ثمة مسألة مركزية بالنسبة لكل الجهود الرامية إلى عولمة الثقافة العربية ألا وهي المسألة اللغوية. فاستيعاب ما هو هامّ وجديد في الثقافات الأجنبية من قبل

المثقفين العرب يتطلب منهم إجادة اللغات الأجنبية. كذلك فإن نشر الثقافة العربية وإيصالها إلى العالم الخارجي يكون بالضرورة عبر قنوات لغوية. ولذا فإن البعد اللغوي هو بعد رئيس من أبعاد عولمة الثقافة العربية.. مما يقتضي أن نولي هذه المسألة اهتماماً خاصاً. ولا نبالغ البتة إذا قلنا إنّ الحواجز اللغوية تشكل أهم عقبة تعترض عولمة ثقافتنا. فلكي يُستقبل الأدب العربي على نطاق عالمي، لابدّ من أن يترجم إلى اللغات الأجنبية من جهة، وأن يزداد عدد الأجانب القادرين على تلقيه باللغة العربية من جهة أخرى. وأفلامنا السينمائية والتلفزيونية التي نريد أن تستقبل عالمياً سيفشل استقبالها ما لم تدبلج أو تزوّد بترجمات مكتوبة على الأقلّ. وباختصار فإن عولمة الثقافة العربية تتوقف على مدى نجاح العرب في حلّ المسألة اللغوية بصورة مناسبة.

■ لابدّ أن نثقف أنفسنا وأجيالنا على احترام الآخر وتفهمه وصون حقّه في أن يكون ذاتاً مختلفة عن ذاتنا.

ماذا يترتب على هذه المقولة؟ إن أوّل ما يترتب عليها هو ضرورة رفع مستوى إجادة اللغات الأجنبية لدى العاملين في المجالات الثقافية، كي يتمكنوا من متابعة المستجدات الثقافية الخارجية ومن مواكبة العصر ثقافياً. ومما يترتب عليه أيضاً أن نولي أهمية قصوى لترجمة نتاجاتنا الأدبية والفيلمية والفكرية إلى اللغات الأجنبية. وأخيراً، وليس آخراً، من الضروري أن نكثف جهودنا على صعيد تعليم العربية للأجانب، بغية أن يتمكن المزيد منهم من استقبال نتاجاتنا الثقافية بصورة مباشرة. وفي هذا المضمار ثمة تقصير عربي كبير، وما تبذله الجهات المعنية العربية من جهود هو أقلّ بكثير مما هو مطلوب وممكن. صحيح أن العربية لن تتحول نتيجة تعليمها للأجانب إلى لغة تداول عالمية كالإنكليزية، ولكنها ستكون لغة ذات أهمية إقليمية ودولية، وهي تتمتع بفرصة كبيرة لأن تكون في المستقبل إحدى اللغات الرئيسة في العالم. وعلى أية حال فإن للعرب مصلحة ثقافية خارجية قصوى في أن يتعلم الأجانب لغتهم، ومن الضروري أن ينظر إلى ذلك التعليم كمفتاح رئيس للنشاط الثقافي العربي في الخارج، وكإحدى وسائل عولمة الثقافة العربية.

وبعد

تلك هي، باختصار شديد، الخطوطُ العريضة لتأهيل الثقافة العربية إنتاجاً ونشراً واستقبالاً، كي تدخلَ عصرَ العولمة، وتواجه تحدياته بنجاح. وهذه الخطوط العريضة يجب أن تترجم إلى خطة تفصيلية، تشمَل قطاعاتِ الثقافة بأكملها، من أدب، وفكر، وإنتاج سينمائي وتلفزيوني، وفنّ تشكيلي، وموسيقي، وغناء، ورقص، وفولكلور، ولغة. ترى ما هي الفرصُ الواقعية التي تتمتع بها الثقافة العربية لاجتياز امتحان العولمة؟ من الناحية النظرية فإن تلك الفرص كبيرة وجيّدة. فالأمّة العربية تملك ثقافة عريقة وغنيّة، يمكن، إذا ما عولمت، أن تثريَ الثقافة العالمية، وأن تكون لها ضمنها مكانة مرموقة. إلاّ أنّ استفادةَ الثقافةِ العربيةِ من تلك الفرص بصورة واقعية، يتوقف على أمرين: أولهما: وعي العرب ضرورةَ العولمة، وحتميّتها، وحقائقها، وآلياتها، ومقوماتها، ومترتباتها، ومتطلباتها. أمّا الأمرُ الثاني فهو وضعُ استراتيجية متكاملة لتأهيل الثقافة العربية، إنتاجاً ونشراً وتلقياً، لعصر العولمة، وتنفيذ تلك الخطّة. فوضع

الخَطَط أمر سهل نسبياً، أمّا التنفيذ فهو يتطلب بذلَ جهود مضنية، وتخصيصَ ميزانياتٍ وإمكاناتٍ ماديةٍ مناسبة. إنّ غنى الثقافةَ العربيةَ وعراقتَها لا يكفيانِ كي نطمئنَّ، ونسترخيَ، ونثقَ بمستقبلٍ زاهرٍ لتلك الثقافة في عصر العولمة. فالأمانة تقتضي منا أن نضيفَ، أنّ العرب مازالوا بعيدينَ عن تأهيل ثقافتهم لهذا العصر. ولذا فإننا نخشى أنْ يضيّعوا الفرصَ الطيّبةَ التي تتمتّع بها تلك الثقافة، وأنْ يتركوها تدخل امتحانَ العولمة مجرَّدةً من مستلزمات النجاح. لئن حدث ذلك، وهو أمر غير مستبعد، نكونُ قد خسرنا ثقافتنا، بعد أنْ خسرنا أرضنا في فلسطين وغيرها، وخسرنا ثرواتِنا. عندئذ نكون قد خرجنا حقاً من التاريخ، ولن يُجديَ الندم بعد فوات الأوان. ولكن الفرصةَ لم تفتْ بعد.

■ لايحترم العالم أمّةً تخلّت عن هويتها الثقافية المميزة.

□□□

النزعة التطهيرية في شعر

بــدوي الـجـبـل

دراسة : محمد كمال

كلما اقتربت من ديوان بدوي الجبل تذكرت شاعر فرنسا الكبير بول فاليري (1871-1945)، هذا مع أنني كنت ولا أزال أؤمن باستحالة التماثل بين تجربتين شعريتين أو عالمين شعريين، وذلك أن الرؤى الشعرية تتعدد بتعدد الشعراء وتخضع لمجموعة معقدة من الأحكام منها ما هو خارجي تفرضه الأطر الاجتماعية المحيطة والموروثات البيئية المتنوعة، ومنها ما هو داخلي وثيق الصلة بالنفس ونشاطها الانفعالي وطريقة تكيفها مع ذاتها ومع الأشياء.

وعلى الرغم من ذلك فإن ما ندعيه أحياناً من تشابه في الرؤية بين شاعرين كبيرين لا يعدو أن يكون تجاوباً عفوياً غير واع وغير مقصود أدت إليه طبيعة هذا الفيض الشعري المقدس الذي خص الخالق به بعض الناس دون غيرهم من البشر، وهذا التواشج بين عالمي بول فاليري وبدوي الجبل يتمثل فيما أطلق عليه بول فاليري نفسه (الشعر الصافي)، ويقصد به إمكان الوصول إلى عمل شعري يكون صافياً، أي خالياً من العناصر الدخيلة التي يصعب أن تخضع للمقاييس الشعرية إما لابتذالها أو لكونها ذات فعالية مادية محدودة. والطريق إلى هذا الشعر الصافي ربما لا يتمهد إلا باستكشاف شامل لميدان الحساسيات التي تحكمها اللغة، فإذا كان كل منا يبحث عن خلاصه من قبح العالم بوسائله الخاصة فإن الشاعر يبحث عن خلاصه دائماً بوساطة اللغة، ولكن اللغة في أصولها ذات وجه عملي نفعي وضعت لتلبية الاحتياجات الإنسانية العامة، فكيف يتأتى للشاعر أن يحيل هذه الأداة النفعية المادية إلى أداة جمالية ذات طابع روحاني، وكيف يتأتى له أن ينتشلها من جمودها المعجمي المضطرب لتصبح ذات فعالية نفسية موسيقية منظمة؟!.

وإذا كان من الصعب علينا نظرياً أن نحل هذه الإشكالات المعقدة فإن دليلنا إلى ذلك ربما يكمن في تسليط حزمة من الأضواء الباهرة على عالم بدوي الجبل الشعري الواسع الذي تتفتح فيه إمكانية إيجاد ما دعاه بول فاليري (الشعر الصافي).

تختزن تجربة بدوي الجبل معظم الخصائص الجمالية للغة العربية الكلاسيكية في تناغمها الوهاج وموسيقاها المتدفقة ورهافة مفرداتها وتنوع دلالاتها بحيث يجد القارئ نفسه مباشرة في الطريق

■ تختزن تجربة بدوي الجبل معظم الخصائص الجمالية للغة العربية.

الرحبة إلى المعرفة الحدسية، مرتقياً بشكل عفوي إلى عالم يختلف في معطياته عن معطيات العالم الحسي، ويحدث التنابذ بين هذين العالمين حيث نقف أمام قوله:

ربّ روحي طليقه في سماواتـ ـك والجسم موثق مغلول

بَعُد الفرقَ بين جسمي وروحي   جسدي اثم وروحي بتول

ولكن هذا التنابذ على الرغم من كل خلفياته الموروثة لا يبدو على شكل صراع حاد جارف يتصاعد إلى مستوى الأزمة النفسية كما هو الحال في الأعمال الدرامية الشائعة، أو في شعر أبي العلاء المعري بوجه خاص، ولكنه يمر ساكناً لا يكاد يتخلى عن الوسائل الغنائية في التعبير، وذلك لأن بدوي الجبل شاعر غنائي في مذهبه وطريقته بل في رؤيته الكونية العامة، فليست مهمته على ضوء ذلك أن يجعلنا نكتشف المعنى الغامض الكامن في طيات الوجود كما هو الشأن في الفلسفة، ولكن أن يجعل هذا الوجود يعلن عن ذاته ويخرج عن صمته فيحاورنا ونحاوره، ونحس أنه ليس عالماً عبثياً وإنما هو عالم ذو معنى على نحو من الأنحاء، ومن خلال هذا الحوار الفياض، أو من خلال هذا "اللهب القدسي" يكتسب الشاعر الطهارة النفسية والسمو الروحي. ومادام هذا الحوار يقتضي حاسة السمع فليس له من وسيلة سوى الكلمات بأصواتها المنغومة وجرسها الذي تنساب في تضاعيفه موسيقا الكون وهذا ما يؤكده "ستيفن مالارميه" (1842- 1898) حين يقول: إن الشعر يصنع لا من الأفكار بل من الكلمات، وذلك يعني أن المعنى في القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات بما هي أصوات إيقاعية أكثر مما يثيره بناء الكلمات بما هي معان ذهنية.

ومع ذلك فإنني أخشى أن يفهم من هذه الانطباعات الأولية أن شعر بدوي الجبل ما هو إلا مفردات مرصوفة كالهياكل البهية وقد جردت من أي مضمون فكري أو معنوي أو شعوري، وأن روعة شعره نتلمسها في تلك الصياغة اللفظية الآسرة والصور البراقة المتجددة، وسنرى إلى أي مدى يمكن أن يكون هذا التوقع وهمياً لا سند له من حقيقة التجربة التطهيرية التي عبر عنها الشاعر وأبدع في رسم ملامحها حتى ارتقى إلى مصاف الشعراء الكبار في التاريخ الشعري العام.

إن أول ما يظهر للقارئ في تجربة بدوي الجبل أنها تجربة تمتد في فضاء فسيح يخرج عن حدود الكون الأرضي الخاص إلى رحابة الكون السماوي العام، فنرى أن الإشراقات الإلهية تكاد تغمر شعره وتصبغه بصبغة صوفية شفافة تعكس بتوهج ألوانها وقداسة ابتهالاتها خصائص العلاقة بين الشاعر من جهة والدين والتراث والوطن والطبيعة والإنسان من جهة أخرى، وهذه الإشراقات من أول معالمها الإيمان اليقيني بالله والإسلام والرسول صلى الله عليه وسلم والتغني بالتاريخ العربي عابقاً بأطياب المجد ومواقف النبل والبطولة، فلا عجب إذا رأينا الشاعر في معظم قصائده يتوجه إلى الله ضارعاً متوسلاً نقي السريرة يتمتم بخشوع:

■ تمتد تجربته في فضاء فسيح يخرج عن حدود الكون الأرضي الخاص إلى رحابة الكون السماوي العام.

يا ربّ بابَك لا يرد اللائذين به حجابَ

مفتاحه بيدي يقين لا يلم به ارتياب

ومحبه لك لا تكدّر بالرياء ولا تشاب

وعبادة لا الحشر املاها عليّ ولا الحساب

لكنه إيمان الإنسان لا إيمان الملائكة، إيمان يعترف بطبيعة الإنسان الذي يخطئ ويصيب، ويأثم ويتوب، ثم يقف الشاعر أمام باب الله موقف أهل الرجاء لا أهل الخوف واثقاً بعفو الله مطمئناً إلى غفرانه، وتحتشد المفردات الشعرية في ائتلافها وتناسقها مبتلة بالمناجاة الندية والطمع بالعفو الإلهي:

وإذا سألت عن الذنوب فإن ادمعي الجواب

إني لأغبط عاكفين على الذنوب وما أنابوا

لو لم يكونوا واثقين بعفوك الهاني لتابوا

منهم غدا لكنوز رحمتك اختطاف وانتهاب

■ الشعر يصنع لا من الأفكار بل من الكلمات .

ويبلغ هذا التضرع إلى الله جل شأنه غايته حين يذوب الشاعر حنيناً إلى الله وذلاً في محراب قدسه، فيحشد عبراته ونجواه وصلواته لتكون عوناً له على بلوغ الحالة القصوى من التطهر والتسامي، إذ إن أعظم الشعر وأكثره خلوداً ذلك الشعر المتوجه إلى السماء، المحلق في ملكوت الله. فيقول:

انت يا رب غايه وإلى الغايه انت الهدى وانت السبيل

لك حبي فهل لفقري إذا اهدي إلى كنزك الغني قبول

عبراتي عبادة وابتهال وشهيقي التكبير والتهليل

وصلاتي تامل ومناجاتي خشوع وزفرتي ترتيل

لم يضع في الظلام نورك عن قلبي فقلبي إلى سناك الدليل

وانا السائل الملحّ ويجلو وحشه الذل انك المسؤول

وبهذا التسليم والرضى تسمو نفس الشاعر وتصفو وتنعتق من أدران الشر وأوضار الخطيئة، ويغدو قلب الشاعر واحة تتدفق بالنعمة والسكينة وتموج بالظلال والغدران وحولها الحياة أشبه بالصحراء القاحلة المجدبة أو الجحيم اللاهب:

قلبيَ الواحه الطروب بصحراء جفتها الظلال والغدران

ويعل الهجير ما شاء من قلبي فقلبي المعطر الندبان

جنتي نعمه السكينه والدنيا جحيم والحرب حرب عوان

جنتي الزهو والنعيم ففي النفس وثوق بالله واطمئنان

وتتجلى في هذه الأبيات لفظة "الجنة" مستمدة من المصطلح الديني بكل ما توحي به من ظلال وأفياء وسكينة ونعيم، وبما فيها من صلة وثيقة بالتسليم الديني الواضح، والشاعر لا يغادر موضوعه قبل أن يكشف زيف الجنان المصطنعة التي يعمرها الشيطان وتستطيل فيها أزهار الشر، فيرسم لوحة بارعة التصوير متقنة الأداء لما في هذه الجنان من مكر وخداع واستدراج إلى مواطن الإثم والخطيئة بوسائل مزوقة مبهرجة بغية الفتك بالقيم الرفيعة والمثل النبيلة:

■ قلب الشاعر واحة تتدفق بالنعمة والسكينة، وتموج بالظلال والغدران، وحولها الحياة أشبه بالصحراء القاحلة.

هذه جنتي فلا تخدعِ الركب فراديس زوّرت وجنان

إن للشر جنة يغمز الإغراء فيها ويضحك الشيطان

جنة الشر لا تخادعك رباها ففي كل ايكة ثعبان

لا يغرنك سحرها وروٌاها ... جنتي وحدها الرضى والامان

ومن وراء هذا الإيمان اليقيني الجليل نحس بهزيمة الشر في الحياة، إذ تتفتح في قلب الشاعر إرادة الخير لكل المخلوقات الطبيعية والإنسانية، الخير الذي يغشى الطبيعة، فإذا بالطيور آمنة في أعشاشها، وأسراب الظباء مطمئنة في مراعيها، والمزارع تمتد خضراء مخصبة لا تزعزعها العواصف والرياح، والغدران تتدفق بالمياه العذبة الرائقة:

فيا ربّ لا اقوى من الطير عشه ... ولا راع اسراب الظباء غريم

ولا اوحشت رملَ الفلاة جادرٌ ... وورد يندي حرها وفغوم

وصن كل زرع ان ينازع خصبه ... هجير وريح لا ترق حطوم

أما السراب -وهو عنصر من عناصر الطبيعة- فما باله وحيداً كئيباً، قد ألف الوهم وارتضى بالباطل فلا تمر به الأيام، إلا وهو في وحشة قاتلة وظمأ مرير، يخدع الناظر بالماء النمير حتى إذا دنا منه المرء لم يجد فيه إلا الرمل والجفاف، أم هو رمز من الرموز تتسع فيه الدلالة فيخرج إلى معنى أعم وفكرة أشمل، ومع ذلك فهذا قلب الشاعر يحتوي آلام السراب ويؤويه من وحشة ويرويه من ظمأ:

حنا السراب على قلبي يخادعه ... بالوهم من نشوة السقيا ويغريه

فكيف رحت ولي علم بباطله ... اهوى السراب وارجوه واغليه

هيمان لهفان لا ماوى لوحشته ... قلبي الذي وسع الاكوان يؤويه

ابكي لبلواه تحنانا ومغفرة ... روح الالوهه روحي حين ابكيه

وبإرادة الخير يقبل الشاعر على الخاطئين فيرفق بهم، وعلى الطغاة المتجبرين فيعطف عليهم، لأنهم مهما تظاهروا بالبأس والقوة ضعفاء جديرون بالرثاء والمغفرة، فلقد اجتاحت قلوبهم نيران الشقاء فالتهمت كل ما فيها من زاهر المحبة ومورق الإخاء حتى غدت جرداء يابسة متحجرة وقد جفت فيها ينابيع الإبداع والعطاء:

انا ارثي للمترفين فما يبدع إلا الشقاء والاحزان

انا ابكي لكل قيد فابكي — لقريضي تغله الاوزان

ايها الكافرون هذي دموعي — من رسالات وحيها الإيمان

ايها المذنبون هذا فؤادي — من معاني جراحه الغفران

ويعلن بدوي الجبل في مواضع كثيرة من شعره عن نفوره من الظلم وبراءة نفسه من الحقد، ومرد ذلك إلى أن الشعر في رأيه هبة إلهية ينبغي أن تظل في جوهرها في منأى عن خطيئة السقوط في مهادنة الطغاة من الجلادين أو النقمة عليهم، فعظمة الإنسان لا تقاس إلا بمدى اعتصامه بعقيدته وإذعانه لخالقه:

■ يعلن بدوي الجبل في مواضع كثيرة من شعره عن نفوره من الظلم وبراءة نفسه من الحقد..

وما رضيت بغير الله معتصما — ولا رايت لغير الله سلطانا

ولا عكفت بقرباني على صنم — اكرمت شعري لوجه الله قربانا

ولا يعني هذا الموقف من الشاعر المسالمة والمصانعة والرضى والاستخذاء، فقد طالما تصدى لمن حاولوا قهر الشعوب من المستعمرين وغير المستعمرين، ولكن الشاعر يسعى دائماً إلى التسامي بنوازعه الإنسانية ابتغاء تحقيق هذه النزعة التطهيرية التي يراها سبيلاً أوحد إلى إصلاح العالم وتنقيته من الدنس والفساد:

يشهد الله ما بقلبي حقد — شف قلبي كما يشف الغدير

مسلم كلما سجدت لربي — فاح من سجدتي الهدى والعبير

لم اهادن ظلما وتدري الليالي — في غدٍ اينا هو المدحور

وعلى هذا فالظالم أحق بالرثاء والرأفة من المظلوم وأجدر أن يسكب عليه الشاعر من فيض وجدانه عطر المغفرة إشفاقاً عليه وتخفيفاً من آلامه يوم يتعرض للنقمة والعقاب:

عندي الوسيم من الغفران اسكبه — عطرا على كل من ادوا ومن حقدوا

اكبرت عن ادمعي من كان مضطهدا — ورحت ابكي لمن يطغى ويضطهد

وتتجلى إرادة الخير عند الشاعر في أبهى صورها وأكمل ملامحها حين تسرح عرائس شعره في حدائق الطفولة المنتشرة بأطياف البراءة وألوان الصفاء، فيرى في ضحكة الطفل أغرودة الأمل البسام والرجاء الطاهر، يرسلها في الصحارى الموحشة فتموج بالخضرة اليانعة، ويحط صداها على النفس الموجعة فتنقشع سحب الظلام ويشرق فجر الأمل والتفاؤل، فلا تملك المعاني الشعرية إلا أن تنساب نابضة بالوجد والحنان هادئة رضية في موكب من المفردات المتآلفة المتناسقة، فلا تدري متى اقتدحت شرارة العشق بين المبنى والمعنى فكان هذا السحر وكان هذا البيان:

وهل دللت لي الغوطتان لبانه | احبّ من النعمى واحلى واعذبا
وسيما من الاطفال لولاه لم اخف | -على الشيب- ان اناى وان اتغربا
تود النجوم الزهر لو انها دمى | ليختار منها المترفات ويلعبا
ويا رب من اجل الطفوله وحدها | افض بركات السلم شرقا ومغربا
وصن ضحكة الاطفال يارب إنها | إذا غردت في موحش الرمل اعشبا

على أننا مع كل ما ينطوي عليه شعر بدوي الجبل من أمل وضيء وتفاؤل إنساني مشرق نلمح في عالمه غلالة من الحزن الشفيف تغشى معانيه وتصبغ ألفاظه وتجعل أنغامه مفرطة في صفائها وعذوبتها، وكأنها مزق من أحاسيسه وعواطفه، وهو حزن محبب إلى قلب الشاعر لا ينفر منه ولا يضيق به ذرعاً، ولكنه يخفيه عن الناس لا خجلاً منه ولا حياء وإنما تصوناً واعتزازاً كما يصون المرء كنزاً من كنوزه وجوهرة من جواهره وفاتنة من عرائسه، فإذا استتر هذا الحزن وراء نقاب النفس فاق في بهائه الأصيل ، وأربى في ضيائه على كل نجم:

■ يؤمن بأن هذه الهموم الجامحة ماهي إلا امتحان للمرء، وداعية من دواعي صبره وجلده.

ويا رب احزاني وضاء كانني | سكبت عليهن الاصيل المذهبا
ترصد نجم الصبح منهن نظرة | واشرف من عليائه وترقبا
فارخيت الاف الستور كانني | امد على حال من النور غيهبا
وقد تبهر الاحزان وهي سوافر | ولكن احلاهن حزن تنقبا

وكلما تراكمت الهموم على قلب الشاعر شفّت نفسه ورقّت مشاعره، لأن هذه الهموم عطور القلب ومبعث شبابه وطموحه، وأزهار بستانه الفواحة وغوانيه المدلّة بجمالها وفتنتها:

وهمومي معطرات عليها | من شبابي الطموح والريعان
كالغواني لكل عذراء لون | من جمالٍ ونفحةٍ وافتنان
لم اضق بالهموم قلبا وهل ضاق بشتى عطوره البستان

فما مصدر هذا الحزن وما أسبابه؟ وهل هو ملمح من ملامح الرومانسية عند الشاعر، أم هو رد فعل للعجز الإنساني عن امتلاك الصفاء الكامل والجمال الأزلي والوصول إلى اكتناه سر المطلق، أم هو انعكاس للضياع في دروب الحياة وقد عز على الشاعر إيجاد التوازن الروحي والعزاء النفسي؟

ولا شك في أن لكل من هذه العوامل دوراً في تفتّح براعم الحزن في حدائق بدوي الجبل الشعرية، حتى إنه ليقول:

طوفت في هده الدنيا على مهل | طواف اشعث ماضي العزم يقظانِ
مفتشا عن عزاء النفس لا لعبي | ادى إليه ولا حلمي وعرفاني

مسائلا عنه حتى قد عييت به | إرث الفلاسف من هند ويونان
فما رايت له عينا ولا اثرا | ولا افاد طوافي غير خذلاني

ومع ذلك فهو حزن أبيض تكسوه النضارة ويغذيه الاطمئنان، فلا نحس من ورائه بأثر من آثار اليأس والتشاؤم، ولا نلج إذ نتغنى به كهوف النفس المعتمة حين تؤودها الحياة فتنقاد مذعنة خانعة تتشهى الفناء وتنتظر الزوال، فكأن الشاعر يؤمن بأن هذه الهموم الجامحة ما هي إلا امتحان للمرء وداعية من دواعي صبره وجَلَده:

■ المرأة في شعر بدوي الجبل كائن ملائكي شفاف، يعلو في تكوينه على الكائن البشري.

ويا رب في عسر الزمان ويسره | ارى الصبر افافا اعز وارحبا
صليب على غمز الخطوب وعسفها | ولولا زغاليل القطا كنت اصلبا

ومع تحكم هذه الهموم والأحزان وتألب المحن والأرزاء يجتاح شاعرنا إحساس عارم بالغربة، الغربة الروحية في عالم يموج بالشر والطغيان، والغربة الجسدية عن الوطن الذي عشقه تاريخاً شامخاً وطبيعة فاتنة، وعن الأحباب والخلان من رجال العلم والأدب والسياسة الذين اختطفتهم يد المنية فأصبحوا من سكان القبور، ويستحيل هذا الشعور بالغربة عند الشاعر إلى جذوة من جذوات التألق الروحي والتطهر النفسي، فإذا بنا أمام مناجاة حميمة للوطن والتاريخ والأحباب تعبق بالصفح والمغفرة مهما لقي من التنكر والإعراض ومهما تعاظمت الجناية وتفاقم الذنب، ولكن التاريخ العربي ليس أخباراً تروى على المسامع، ولا أحداثاً تقرأ في الكتب، ولا صوراً بطولية تتردد على الأفواه، وإنما هو انتماء وجودي أصيل ومصدر من مصادر البقاء والخلود، ومظهر من مظاهر عزة الإنسان وكرامته، وأي معنى للوطن أو للأمة بدون ذلك:

ولي وطنٌ اكبرته عن ملامة | واغليه ان يدعى على الذنب مذنبا
تنكر لي عند المشيب ولا قلى | فمن بعض نعماه الكهولة والصبا
يمزق قلبي البعد عمن احبهم | ولكن رايت الدل اخشن مركبا
واستعطف التاريخ ضنا بامتي | ليمحو ما اجزى به لا ليكتبا
ويا رب عز من اميه لا انطوى | ويا رب نورٌ وهَجَ الشرق لا خبا

ولهذا نراه يلوذ بقبور أحبابه وأصحابه لما كان بينه وبينهم من أسباب التواصل وأواصر المودة بعد أن غابوا فغاب معهم الوفاء والإخلاص، وانطوت بانطوائهم قيم سامية ومبادئ نبيلة، واشرأب بعدهم الغدر والبهتان، فجفت الأرض وأمحلت البلاد، ولكن الشاعر تأبى نفسه وقد نال ما نال من العقوق والإجحاف أن يجزي الغادرين غدراً والعاقين عقوقاً، فحسبه طهارة أن يتذرع بأصالة النقاء،

وأن يستمسك بعروة الوفاء، وأن يقبل على القبور مناجياً يذرف العبرة تلو العبرة لتبقى مرآة قلبه مجلوّة ناصعة تعكس هذا المزيج الآسر من الانفعالات المتوهجة والعواطف المتأججة:

طاح الزمان بإخواني واوردهم	على الحتوف فلا عين ولا اثر
اصبحت بعدهم حيران منفردا	والريح معولة والليل معتكر
احنو على كل قبر من قبورهم	ابكيه حتى بكى من لوعتي الحجر
قد عقني الصحب حتى لا اضيق به	إن عقني الاقربان السمع والبصر
الوّن الخطبَ اضواء وغاليه	وابدع الفقر عزا حين افتقر
وما وفى لي ممن كنت اوثرهم	إلا القبور وإلا الايك والنهر

وماذا عن المرأة في شعر بدوي الجبل؟

إن عاطفة الحب في معظم حالاتها إن هي إلا تعبير عن نزوع فطري إلى التواصل بين كائنين بشريين، ولكن هذا النزوع لا يمر عند الشعراء مروراً تقليدياً عابراً، بل لا يلبث أن يتخذ أشكالاً متنوعة وضروباً مختلفة يخضع كل منها لتأثيرات اجتماعية وبيئية، كما يخضع لتأثيرات نفسية داخلية خاصة. ومن هنا كان شعر الحب من أغنى موضوعات الشعر لا عند العرب فحسب، بل عند سائر الأمم والشعوب. كما لا عجب أن نجد من علماء النفس والفلاسفة وعلماء الجمال من يعمد إلى تحليل هذه العاطفة ودراسة الدوافع الكامنة فيها، وما يمكن أن ينبثق عنها من إمكانات الخلق الفني والإبداع الأدبي.

وأول ما يطالعنا في شعر بدوي الجبل أن المرأة كائن ملائكي شفاف يعلو في تكوينه على الكائن البشري الذي يرتبط بالأرض والتراب. ولكن هذا الكائن الملائكي لابد له من أن يكتسب من صفات البيئة التي هبط إليها ما يقربه من الكائن البشري ويدعوه إلى النزوع إليه.

■ وحده الشاعر العاشق يقترب عنصره من عنصرها، ويعرف وحده كيف يبارز الجمال بالجمال، والفتنة بالفتنة.

ففي قصيدة "شقراء" تطالعنا تلك المرأة التي خلقها الله حورية من حوريات الجنان، ثم دفع بها إلى دنيا البشر فاتنة المحاسن مشبوبة العواطف، تتملى جمالها عيون المحبين وتميل إليها قلوب المتولهين، فلا ترضى وقد لامست قدماها الأرض إلا بالعاشق الشاعر الذي يقترب عنصره من عنصرها، ويعرف وحده كيف يبارز الجمال بالجمال والفتنة بالفتنة، فها هي ذي تُدِلّ بمحاسنها قائلة:

انا الربيع المندى	فارورة العطر نهدي
يهيم حسني بحسني	ويجتلي ويفدي
وجن ثغري بريقي	وحن جيدي لزندي
وكل وشي حرير	يود لو لف قدي
وكل عطر تشهّى	ان اسفح العطر وحدي

وتستبد بها الشهوة العاتية إلى الحب، ولكنها شهوة إلى الشاعر الذي يمتلك الرغبة في اكتشاف الأسرار المجهولة والغيوب المطوية، فإذا بها تصرخ:

اريد طيفا لجفني — اريد حلما لسهدي

كل المحبين ملكي — وانت وحدك نذي

وكبرياء جمالي — تريد منك التحدي

وتستثير هذه الكلمات في نفس الشاعر توقاً عارماً وتحفزاً صاخباً، فيطلق جميع حواسه الجمالية لعله يغترف من هذا النبع الصافي وينتشي من زلاله ويسكر من أطيابه، فيخاطبها وهو ذاهل في جمالها مستغرق في آيات حسنها:

■ إن الحبَ عن الشاعر معركة عنيفة تقتضي منه التأهب والمجاهدة.

شقراء يا لون حسن — محبب مستبد

ويا جمالا غريبا — على ظباء معد

ظمان انشد وردا — وعند عينيك وردي

يا سكرة بعد صحوي — وفتنه بعد رشدي

يا رغبة العين والقلب بعد ياس وزهد

ولكن كيف سيتم اللقاء بين الشاعر وهذه الحورية العاشقة؟ وما طبيعة العلاقة التي ستنجم بين هذين الكائنين المشبوبين باللهفة، المسكونين بالفتنة؟ ألم تقل هي:

وكبرياء جمالي — تريد منك التحدي

إذا تتبعنا القصيدة في أبياتها الأخيرة فإننا لا نلبث أن نكتشف ما فيها من موروث صوفي تطهيري يكاد لا يخفى على القارئ في أي جانب من جوانب ديوان الشاعر. فالمعركة ستحتدم بين الشاعر مسلحاً بالشعر والمحبوبة مسلحة بالجمال، ولكنها معركة لا ينتظر فيها انتصار الواحد على الآخر كما يحدث في سائر المعارك بين المتنازعين، إنه صراع لا من أجل الحياة بل من أجل الموت، إنه البحث عن الفناء، فناء كل منهما في الآخر وتلاشيه في ذاته:

بيني وبينك حرب — وهول اخذٍ وردّ

صراع روحين فيه — عنف العدو الالد

وغزو قلب لقلب — فتح يبيد ويردي

فناء دنيا بدنيا — وطيّ بند ببند

ففي هذا الفناء خلاص للروح من ظمئها اللاهب، وتصعيد بها إلى الطبيعة السماوية الخالصة. وكأن هذه المحبوبة لم تهبط إلى الأرض لتمكث فيها وتتلوث بأوحالها، وإنما هبطت لترتقي بالشاعر وتعود به إلى ملكوت السماء، حيث الطهارة والري والصفاء.

إن الحب عند الشاعر معركة عنيفة تقتضي منه التأهب والمجاهدة والتحفز، وتستوجب أن يعد كل ما يختزنه من طاقات المواجهة واللقاء، لأن أسلحة الفتنة الروحية والجسدية التي تمتلكها المحبوبة لا يمكن أن تبارَز إلا بفتنة تماثلها في الإغراء وتباريها في السطوة، ولهذا نجد ترجيعاً لفكرة التفاني بين المحبوبين في قوله:

■ الحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس.

ايام ارشف من لماك سلافتي	واعلّ من اهاتك العطرات
وامد اشراك الغوايه والهوى	لاثير فيكِ كوامن الشهوات
فتثور وهي عنيفه صخابه	هوجاء بعد رويه واناة
هيهات يرجعها إلى اطمئنانها	إلا هوًى شرس الشمائل عات

إن تعامل بدوي الجبل مع جسد المرأة تعامل مضلل إذا اكتفينا بالوقوف عند ظاهر أبياته فرأيناه يكثر من الأوصاف الحسية والملامح الجسدية. وقد أشار ابن حزم الأندلسي إلى أن الحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس. فالمتأمل في شعر الحب عند شاعرنا يستطيع أن يستشف

ذلك النزوع الروحي المتوثب إلى معانقة الجمال الذي هو ثالث ثلاثة يسعى إليها البشر هي الحق والخير والجمال، وهذا ما يظهر واضحاً في قوله يخاطب محبوبته:

يردّ حسنك اهواء النفوس تقى	ويسكب الخير والاطياب والشهبا
كانه الكعبة الزهراء ما اجترحت	مني الحجيج بها إثما ولا لعبا

ومن هذا المنطلق تتجلى المرأة مخلوقاً متكاملاً لا انفصال فيه بين الروح والجسد.

وفي قصيدته "النبع المسحور" يحلق الشاعر في عالم لانهائي، تغيب فيه الحدود وترتفع السدود وتتغير معالم الكون بأسره، وتتخلص النفس من مخاوفها الدنيوية وهواجسها المروّعة فيقول:

حضنت في السمراء دنيا المنى	حين التقينا كبّر العالمان
جزنا حدود الكون لا مشرّقان	في جلوة النور ولا مغرّبان
فتشت عن خوفي فلم القه	كيف ارى الخوف وانت الامان

■ يرى الشاعر في صفاء المرأة حقيقة الوجود.

ويتبدى الحب عند الشاعر سمواً نحو الذات الإلهية وعروجاً إلى المقامات النورانية، فيتبع ذلك بقوله:

قرّبنا الله ففوق الزمان	نحن مع النور وفوق المكان
يضوي الظلمه إيماننا	ويسكر الفجر رحيق الاذان
نحن وقلبانا واسرارنا	شوق إلى الله واغنيتان

وكثيراً ما يرى الشاعر في صفاء المرأة حقيقة الوجود تبرز عارية قد انزاحت الحجب عن غيوبها وتبددت الظلمات عن أسرارها، فإذا بالنفس تسكن بعد اضطراب وتستقر بعد اغتراب، فيتوجه إلى المحبوبة خاضعاً ذليلاً ويناجيها بقوله:

■ تتجلّى المرأة مخلوقاً متكاملاً، لا انفصال فيه بين الروح والجسد.

سريرتك الضياء بلا غروب	وعيناك الغيوب بلا حجاب
وقفت بباب جاهك مطمئنا	كان الدهر والدنيا ببابي

ويتلامح لنا في قصيدته "خالقة" مفهوم خطير يعتنقه الشاعر وطالما تردد عند أنصار المذهب السريالي، هذا المفهوم مؤداه أن المرأة كائن تم تكوينه واكتملت هيئته، أما الرجل فهو في تكون مستمر وتهيؤ دائم. ولن يبلغ الاكتمال إلا إذا أوغل في تجربة الحب وعانى كثيراً وهو يصبو إلى اكتشاف سر المرأة وطبيعتها الأسطورية. ولهذا يسرف شاعرنا في تقديس المرأة والتبتل في محرابها، لأنها وهي تكوّن الرجل أشبه ما تكون بالخالق الذي يبدع مخلوقاته ويصورهم كيفما يشاء على ما في ذلك من شطط المجاز، فها هو ذا يقول:

من نعمياتك لي الف منوعه	وكل واحدة دنيا من النور
رفعتني بجناحي قدرة وهوى	لعالم من رؤى عينيك مسحور
تعبّ من حسنه عيني فإن سكرت	اغفت على سندسي من اساطير

والشاعر مطمئن إلى مشيئة المحبوبة، راض بما تكوّنه فيه من أحاسيس وانفعالات، وما تودعه في ذاته من عواصف وأعاصير فلا يحق لها أن تعلن عن شكواها منه وهي التي فعلت به ما فعلت، فيخاطبها قائلاً:

خلقتني من صبابات مدلهة	ظماى الحنين إلى دل وتغرير
فكيف اغفلت قلبي من تجلده	لمّا توليت إبداعي وتصويري
وكيف تشكين من حبي غوايته	وانت كوّنت تفكيري وتعبيري
وهل تريدين روحي هداة وونى	فكيف انشاتِ روحي من اعاصير
الفت نفسي على ما صغتِ جوهرها	يا غربتي عند تحويري وتغييري

أفلا نقرّ الشاعر بعد ذلك وهو يتحسر على حكيم الدهر أبي العلاء المعري حين وجده يبادل المرأة إعراضاً بإعراض وزهادة بزهادة، وهو الباحث عن أسرار الوجود وغوامضه، وأمامه المرأة أجمل هذه الأسرار وأبدع هذه الغوامض، فيقول له:

إيهِ حكيم الدهر اي مليحه	ضنت عليك بعطرها الفواح
اسكنتها القلب الرحيم فرابها	ما فيه من شكوى ورجع نواح

لو انصفت لسقتك خمرة ريقها	سكر العقول وفتنه الارواح
ولاسعفتك على الهوى بمعطر	بالحسن لا بشقائق واقاح

فهذه اللغة المترفة الغنية برهافة مفرداتها وجمال تراكيبها، وهذه الصور المتدفقة بتماوج ألوانها واتساع مدلولاتها، وهذه المعاني الفطرية التي نأت عن تعقيد الأفكار الفلسفية وارتفعت عن مستوى الموضوعات الشائعة المتداولة، كل هذا نحسّ بتضافره وامتزاجه في إيقاع موسيقي أخّاذ ترتاح إليه الأذن وتطرب له النفس؛ والملاحظ أن هذا الإيقاع الموسيقي ليس عنصراً دخيلاً على القصيدة أو متمماً لقواعد الصياغة الشعرية، بل هو جزء أصيل من أجزاء الرؤية الشعرية لدى الشاعر، حتى لكأن الموسيقا وحدها هي التي تنطق بأحاسيسه وعواطفه وفيوض وجدانه، أو كأن الموسيقا بظلالها وأفيائها تنتظم الكون والطبيعة والإنسان فترتقي بالروح وتجلوها صافية بيضاء لا تعكرها أوضار الحياة ولا يكدرها ظلام الوجود، ولم يكن في وسع الشاعر أن يمتلك هذه الطاقة الإبداعية الخالدة لولا تمكّنه من التراث الشعري العريق، واستشفافه مقوّمات الجمال في اللغة العربية، حتى غدت هذه اللغة بين يديه طيعة مرنة تستجيب لكل خاطر وتعنو لكل فكرة، مما جعل شعره عفوياً في تعبيره واضحاً في أدائه ينحو منحى وجدانياً يقوم على استبطان الذات واستلهام أناشيدها وألحانها.

■ اللغة بين يديه طيّعة مرنة، تستجيب لكلّ خاطر، وتعنو لكلّ فكرة.

وإذا كنت قد قدمت أن الشعر لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات فإنني أعتقد أن أية دراسة نقدية لشاعر ما تظل ناقصة ما لم تقم في البدء على وضع معجم شعري خاص بالشاعر تتحدد به الأطر اللفظية التي تتمركز فيها تطلعاته ويتجسد في نبضها شعوره المتضرم وإحساسه الوقاد، ولعل بدوي الجبل من أحوج الشعراء وأكثرهم تطلباً لمثل هذا المعجم المنتظر.

□□□

الحــــياة

في الخيال البحري الأندلسي

دراسة :د. أحمد عبد القادر صلاحية

تتبدى صور الحياة في الخيال البحري الأندلسي بصيغ ثلاث؛ الحياة والدنيا ثم الوجود ، والأخيرة خاصة بالصوفيين.

أما الحياة؛ فيقتصر معناها في لسان العرب على ذكر نقيضها يقول ابن منظور: "الحياة: نقيض الموت"([1])، وتجنح معاجم الاصطلاح إلى الاتساع في تعريفها ورسم حدّها، يقول المناوي: "الحياة في الأصل: الروح، وهي الموجبة لتحرك من قامت به؛ ذكره العكبري. وقال الحرالي: الحياة تكامل في ذات ما أدناه حياة النبات بالنمو والاهتزاز مع انغراسه إلى حياة ما يدب بحركته وحسه إلى غاية حياة الإنسان في تصرفه وتصريفه إلى ما وراء ذلك من التكامل في علومه وأخلاقه، وقال في موضع آخر: الحياة: كل خروج عن الجمادية من حيث إن معنى الحياة بالحقيقة: تكامل الناقص. وقال ابن الكمال: الحياة: صفة توجب للمتصف بها العلم والقدرة. وقال الراغب: تستعمل للقوة النامية الموجودة بالنبات والحيوان، والقوة الحساسة ومنه سمي الحيوان حيواناً، وللقوة العالمة العاقلة، ومنه (أو من كان ميتاً فأحييناه)... وللحياة الأخروية والأبدية، وذلك يتوصل إليه بالحياة التي هي العقل والعلم"([2]).

■الدنيا دار من لا دار له، ومال من لامال له، ولها يجمع من لاعقل له.

وكذلك فإن معنى الدنيا يقتصر في لسان العرب على ذكر نقيضها مع زيادة يسيرة في التعليل، يقول ابن منظور: "الدنيا: نقيض الآخرة.... والدنيا -أيضاً-: اسم لهذه الحياة لبعد الآخرة عنها، والسماء الدنيا لقربها من ساكني الأرض"([3]).

وإذا كانت المعاجم اللغوية تنظر إلى معنى الاقتراب في تعليلها إطلاق اسم الدنيا فإن معاجم الاصطلاح تنظر إلى معنى انخفاض القيمة وتدني الرتبة، يقول المناوي: "المنزلة الدنيا (فعلى) من الدنو وهو الأنزل رتبة في مقابلة عليا، ولكونها لزمتها العاجلة صارت في مقابلة الأخرى اللازمة للعلو، ففي الدنيا نزول قدر وتأخر فتقابلتا"([4]).

---

[1] ـ ابن منظور ـ لسان العرب مادة (حيي) وكذلك الفيروزآبادي ـ القاموس المحيط.

[2] ـ المناوي ـ التوقيف على مهمات التعاريف ص301. وانظر -أيضاً- التهانوي ـ كشاف اصطلاحات الفنون 2/169-170، والجرجاني ـ التعريفات ص126.

[3] ـ ابن منظور ـ لسان العرب مادة (دنو) وكذلك الفيروزآبادي ـ القاموس المحيط.

[4] المناوي ـ التوقيف على مهمات التعاريف ص341.

ويقول التهانوي: "الدنيا: -بالضم وسكون النون- في اللغة: عبارة عن هذا العالم، كما في الصراح، وفي فتح المبين شرح الأربعين للنووي: اعلم أن العلماء فسروا الدنيا بأنها ما حواه الليل

والنهار وأظلته السماء وأقلته الأرض، واختلفوا في المزهود فيه منها؛ فقيل: الدينار والدرهم، وقيل المطعم والمشرب والملبس والمسكن... وقال أهل السلوك: الدنيا: ما شغلك عن الله تعالى. وقال عليه السلام: "الدنيا دار من لا دار له، ومال من لا مال له، ولها يجمع من لا عقل له". وفي الصحاف في الصحيفة التاسعة عشر: الدنيا عبارة عن حظوظ النفس لا عن الدراهم والدنانير [يعني كل ما تتلذذ به نفسك هو دنياك، وكل ما بعد الموت يسمى آخرة]، ويقولون كل ما لك فيه حظ قبل الموت فهو دنياك إلا ما يبقى معك بعد الموت"([5]).

ويستشف -مما سبق- أن للحياة والدنيا كلتيهما دلالة عامة حيادية، تتجلى في العيش والعالم، وأن للأولى دلالة خاصة إيجابية تتبدى في تكامل الناقص وتبلغ ذروتها في تكامل عقل الإنسان وعلمه، وأن للثانية دلالة خاصة سلبية تتمثل في "الدونية" لكونها مؤنث الأدنى، وفي اللهاث في طلب الأعراض والقشور.

■ دلالة الحياة في القرآن الكريم أقرب إلى الإيجابية، ودلالة الدنيا أقرب إلى السلبية.

وأما ورودهما في القرآن الكريم فهو على ضربين؛ مفردتين، ومتصلتين، فترد الحياة مفردة وتشي بدلالة حيادية إذ تقتصر على العيش والاتصاف بصفات معينة تختلف باختلاف أصحابها كقوله جل شأنه: (الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملاً وهو العزيز الغفور)([6]). ودلالة إيجابية فتكون الحياة ثواباً للعمل الصالح واتباع أوامر الله -سبحانه- واجتناب نواهيه، كقوله تعالى: (من عمل صالحاً من ذكر وأنثى وهو مؤمن فلنحيينه حياة طيبة)([7]).

وترد الدنيا مفردة وتشف -كذلك- عن دلالتين، دلالة حيادية فتعني الإطار المكاني للحياة الأولى، كقوله عز وجل (ولقد اصطفيناه في الدنيا وإنه في الآخرة لمن الصالحين)([8]) ودلالة سلبية؛ فتشير إلى الانغماس في المتع الزائلة والملذات العاجلة، كقوله تبارك: (قل متاع الدنيا قليل والآخرة خير لمن اتقى ولا تظلمون فتيلاً)([9]).

كما تردان متصلتين، فتكون الحياة موصوفة بالدنيا مؤنث الأدنى بدلالتها السلبية المذمومة غالباً "فالحياة الدنيا هي ما يشغل العبد عن الآخرة" ([10]) كما يقول أصحاب التعريفات ويقول الله -جل جلاله-: (وما الحياة الدنيا إلا لعب ولهو وللدار الآخرة خير للذين يتقون أفلا تعقلون)([11]).

وبصورة عامة إن دلالة الحياة في القرآن أقرب إلى الإيجابية ودلالة الدنيا أقرب إلى السلبية. وسوف أرصد مدى إدراك الشعراء المشرقيين والأندلسيين هذا الفرق الدقيق بينهما وتأثرهم بأسلوب القرآن العالي.

---

[5] - التهانوي- كشاف اصطلاحات الفنون 308/2.
[6] - سورة الملك: 2.
[7] - سورة النحل: 97.
[8] - سورة البقرة: 130.
[9] - سورة النساء: 77.
[10] - الجرجاني- التعريفات ص127، المناوي- التوقيف على مهمات التعاريف ص302.
[11] - سورة الأنعام: 32.

إن بدايات تكوّن هذه الصورة في المشرق كانت في العصر الإسلامي؛ فلم يرد ذكر للحياة في الخيال البحري في العصر الجاهلي، كما لم ترد بصيغتها المحددة في العصرين الإسلامي والأموي، وإنما وردت بألفاظ تدل على الحياة وأشغالها، كاليوم والأمس([12]) وأمور الناس وأحوالهم([13])،

وازدادت هذه الصورة وتوسعت في العصر العباسي لدى شعراء الزهد والحكمة والفلسفة، ولاسيما أبي العتاهية والباهلي وأبي العلاء، بيد أن دلالتها كانت لدى جميع الشعراء المشرقيين واحدة؛ سلبية لا تتغير مع تغير الصيغ وتعددها وتنوعها التي وردت بها كالحياة([14]) والدنيا([15]) والدهر([16]) والعيش([17]) والأيام([18]) والليالي([19]) أو ما يدل على ذلك([20])، أي أن الشعراء المشرقيين لم يتنبهوا لتلك الفروق الدقائق بين الحياة والدنيا، كما أن شطراً من تلك الصور لم تكن محددة المعالم واضحة الجزئيات كقول أبي العلاء المعري:

انا للضرورة(21) في الحياة مقارن(22)	مازلت اسبح في البحار الموج(23)

■ صورة الحياة في الخيال البحري في الشعر الأندلسي واضحة المعالم، محددة الأطراف.

وفي قبالة ذلك كانت صورة الحياة في الخيال البحري في الشعر الندلسي واضحة المعالم محددة الأطراف، بوساطة التشبيه البليغ بأنواعه المتعددة، وعندما يدقق الباحث في هذه الصور، وينعم بصر البصيرة فيها يجد أن الشاعر الأندلسي قد فرق بين الحياة والدنيا والوجود لنظره الثاقب وثقافته الواسعة وصنعته اللطيفة، فكانت الأولى لديه ذات دلالة إيجابية، والثانية ذات دلالة سلبية والثالثة ذات دلالة صوفية؛ وفيمايلي بيان ذلك:

ثمة صورة واحدة لبحر الحياة في قول ابن دراج:

وفعمت(24) ليَ بحر الحياة مبادراً(25)	بحياة ذابلة الكبود(26) ظوامي(27)(28)

12 - ديوان الصلتان ص549.
13 - ديوان الإمام علي ص28.
14 - لزوميات أبي العلاء ص343.
15 - ديوان أبي العتاهية ص157- 241- 247، ديوان الباهلي ص48، لزوميات أبي العلاء ص 1160.
16 - لزوميات أبي العلاء ص578- 1526- 1619- 1644.
17 - المصدر نفسه ص663- 1584.
18 - المصدر نفسه ص86.
19 - المصدر نفسه ص906.
20 - المصدر نفسه ص922- 1486- 1601.
21 - الضرورة: الحاجة.
22 - مقارن: مصاحب.
23 - لزوميات أبي العلاء ص343.
24 - فعم: ملأ وبالغ في الملء.
25 - مبادراً: مسرعاً في فعل ما يرغب فيه.
26 - الكبود: جمع كبد وهي لحمة سوداء في الجانب الأيمن من الجسم، وربما سمي الجوف كله كبداً.
27 - الظوامي: العطاش (مسهلة الهمزة).
28 - ديوان ابن دراج: ص180.

في هذه الصورة أمور عدة جديرة بالبحث والفحص والسبر؛ فالشاعر يصور الحياة أو حياته الخاصة وأسرته ببحر ناضب قبل وصوله إلى الممدوح، وبعد حلوله في ذراه ونيله من عطاياه تتبدل الصورة فالممدوح يملأ للشاعر بحر الحياة ويبالغ -لشدة كرمه- في ملئه، بعد أن كان فارغاً كما يعاجل بإرواء تلك الأكباد الذوابل الظماء، ويعني بها أهله وعياله؛ وبذلك تستحيل ملوحة البحر عذوبة إذ لا يمكن أن تحيا النباتات بماء أجاج، فالشاعر -بخياله الخلاق- يقلب في مديحه موازين الطبيعة لأجل ممدوحه، فيجعل البحر ناضباً ويجعل الممدوح قادراً على ملئه ثم يحوله عذباً، ولا يقف أمام هذه الطبيعة مجرد راصد لجزئياتها مصور لدقائقها -كما يُزعم- بل ينتقي منها ما يفيده في التعبير عن فكرته بصور فنية جديدة، فيفتت ويحور ويقلب ويبدل حتى يتم له ما يريده ويرضيه ويرضي الفن الشعري عنه، وهو هنا -أيضاً- على خلاف العادة التي درج عليها الشعراء يجعل البحر عنصراً إيجابياً خيّراً، وكان لابد أن يغير دلالته المعهودة لأنه جعل ماء البحر من جود ممدوحه وكرمه، وليس من الممكن كونهما ذوي دلالة سلبية. وكما ذكرت فإن تشبيه الحياة بالبحر مشرقي النتاج تكرر -لروعته وغناه- مراراً في المشرق والمغرب معاً، ولكنّ هذا التكرير ليس نسخاً حرفياً أو مسخاً للصورة بل كانت تتبدى -ولاسيما في الأندلس- بحلل مختلفة الألوان والأشكال ممتزجة بغيرها من الصور حتى لتبدو كأنها جديدة. فصورة ابن دراج السالفة تستلهم التراث وتستعمل المواد الأولية نفسها وتمزجها بمواد جديدة وتصهرها في بوتقة الإبداع فتخرجها خلقاً جديداً فالشاعر يستفيد من تشبيه الحياة بالبحر فيصوغه بأسلوب التشبيه البليغ الإضافي فيغدو "بحر الحياة" ثم يجعل الممدوح يملؤه باللها وهي صورة خيالية لا مثيل لها في الخيال البحري المشرقي، وبعد أن يرصد ما فعله الممدوح ينتقل إلى تصوير حال أهله ليستدر شفق الممدوح وعطفه فيصورهم بالكبود مستفيداً من ثقافته اللغوية فالعرب تقول "كبد حرّى"([29]) مجازاً لعطش الإنسان، ويصف هذه الكبود بالذبول لتشف عن صورة أخرى من عالم النبات يحضر غائبها القارئ فتغدو الأكباد نباتات ذوت وهزلت وكادت تيبس وتموت لولا إنقاذ الممدوح إياها، ثم يربط هاتين الصورتين البحرية والبرية ربطاً عضوياً طبيعياً لحاجة النبات إلى الماء.

■ استفاد الشاعر الأندلسي من القرآن الكريم، ومن الموروث الشعري المشرقي، ومن الثقافة اللغوية.

يستنتج من التحليل السابق أن الشاعر الأندلسي قد استفاد من القرآن الكريم؛ واستفادته منه لا تقتصر على الاقتباس والإشارة، ومن الموروث الشعري المشرقي الذي كان أحد مصادره، ومن الثقافة اللغوية في دقة دلالات الألفاظ التي اجتباها في صنع صوره. ومن جهة أخرى فإن صوره تمثل مرحلة الصورة الفنية المركبة الثنائية، وتشف عن قيم فنية عالية؛ جمالية وعاطفية وعقلية تلون صوره بصبغة أندلسية مميزة -يحاول البحث استجلاءها على مدار صفحاته في أثناء موازنة النصوص وتحليل بعضها- ومن سمات الأندلسية التي ظهرت في هذه الصورة: الاتكاء على التراث العربي وتصنيعه بفنية عالية، والاستفادة منه وتطويره بمزج عدة صور تتسم بالتناغم والاتساق والرقة والجمال والصدق الفني وتطلب الجديد والإغراب والمبالغة، وأخيراً باتساع الخيال وتجاوزه حدود المشرق وتفوقه -أحياناً- عليه.

[29] - الزمخشري- أساس البلاغة مادة (حرر).

أمام صورة الحياة الفريدة ثمة ثلاث صور للدنيا، ذوات دلالة سلبية وكأنما أصحابها ينظرون من طرف خفي إلى معنى التدني وانخفاض المرتبة والقيمة، وأنها مؤنث الأدنى، مما يشي بعمق ثقافتهم ودقة استعمالهم أدواتهم الفنية، لذلك نجد صورة البحر فيها عابسة وحالته هي الاضطراب والهيجان، ونتيجته هي الغرق والهلاك يقول عبد المنعم بن عمر الوادي آشي:[30]

ألا إنما الدنيا بحار تلاطمت(31) فما أكثر الغرقى على الجنبات(32)

يبدأ الشاعر بأداة الاستفتاح ألا التي "تدل على تحقيق ما بعدها"([33]) لينبه الغافل عن وصفه، الذاهل عن حكمه، ثم يردف بأداة الحصر "إنما" ليكون كلامه بها جازماً لا تردد فيه، جامعاً مانعاً لا قول بعده، ولا رأي آخر يقلب النظر فيه، فيؤكد أن الدنيا ليست سوى بحار، ويأتي بالمشبه به بصيغة الجمع ليهول الأمر، ثم يصف هذه البحار بالتلاطم، فتنشأ من هذا الوصف صورة استعارية جديدة تضيف ألواناً مميزة ضمن اللوحة الكبيرة، فمن المعهود أن تتلاطم أمواج البحار وليست البحار نفسها وقد يكون الأمر على سبيل المجاز المرسل كقوله تبارك وتعالى (واسأل القرية)([34]) أي أهلها، وأياً كان فالصراع شديد مخيف مروّع، ولكنه بين البحار أو الأمواج أي القوى الكبرى في الدنيا وليس الإنسان طرفاً فيه، وتأتي النتيجة بأسلوب مراعاة النظير متسقة مع هذه المقدمات، متشحة بوشاح من المبالغة والتعجب والتحسر تصور كثرة المغرقين، وتشي -فوق ذلك- بأنفة البحار من احتواء جثث أولئك الغرقى، فتلفظ تلك الأجساد وتنثرها على الشطآن. في هذه اللوحة المكثفة مشهدان اثنان، مشهد تلاطم البحار ذو الأثر الفاعل الحركي الدائم، ومشهد الغرقى المتناثرين على الشطآن ذو الأثر المنفعل ومن ثم السكوني، وقد اختزل الشاعر بينهما مشاهد الإنسان وسباحته في لجج الدنيا وصراعه معها وتغلبها -بسهولة- عليه، إذ دلّ عليها المشهد الثاني، ولم يشر إلى أثر الإنسان الحي وأفعاله وشأنه لأنه -في رأي الشاعر- يسير بالإضافة إلى البحر، وفي ذلك دلالة على تشاؤم الشاعر وحالته النفسية.

ولهذه الصورة ما يشابهها في الشعر المشرقي أقربها وأجودها قول أبي العتاهية (ت211هـ):

■ التطوير الداخلي جعل أبا تمام أكثر تجديداً من أبي نواس.

---

[30] - "عبد المنعم الجِلْيَاني (531-602هـ= 1136-1205م) عبد المنعم بن عمر بن عبد الله الجلياني الغساني الأندلسي، أبو الفضل. طبيب، شاعر، أديب متصوف، كان يقال له حكيم الزمان، من أهل جليانة؛ وهي حصن من أعمال وادي آش (Guadix) بالأندلس انتقل إلى دمشق وأقام فيها وكانت معيشته من الطب، يجلس في دكان بعض العطارين وهناك لقيه ياقوت الحموي، زار بغداد سنة 601هـ وتوفي بدمشق، كان السلطان صلاح الدين يحترمه ويجله، ولعبد المنعم فيه مدائح كثيرة أشهرها قصائده "المدبجات- خ" العجيبة في أسلوبها وجداولها وترتيبها أتمها سنة 568هـ وتسمى "منادح الممادح" و"روضة المآثر والمفاخر في خصائص الملك الناصر" و"مشارع الأشواق- خ" وله: عشرة دواوين نظماً ونثراً.. وشعره حسن السبك فيه جودة" الزركلي- الأعلام 167/4.

[31] - تلاطمت: لطم كل منهما الآخر، واللطم في الأصل الضرب على الخد والصفع على الوجه بالكف.

[32] - نيكل- مختارات من الشعر الأندلسي ص191.

[33] - شراب- معجم الشوارد النحوية ص112.

[34] - سورة يوسف: 82.

كل أهل الدنيا يعوم على الغفـ ـلة منها في غمر (35) بَحْر عميق

يتبارون في السباح فهم من بين ناج منهم وبين غريق(36)

يظهر الإنسان في هذه الصورة الممتدة في بيتين فاعلاً مخيراً مع شدة هيمنة الدنيا، سابحاً في بحرها العميق الخطير على غفلة منها، ثم يغدو العوم مباراة طوال العمر يتقرر فيها مصير الإنسان فمن ينغمس في ضلالاتها وترهاتها يغرق، ومن يتجنب ذلك ويتجاوزه ينج ويخرج من غمارها إلى شط الأمان. لقد عبرت الصورة عن بعض الأفكار الدينية بأسلوب يقترب من النثرية، فقصّت خبر العوم والعائمين وتباريهم بتفصيل وبطء و"الشعر لمح تكفي إشارته" ومع كل ذلك فإن صورة بحر الدنيا غير واضحة الملامح بينما كانت في الصورة الأندلسية واضحة مشرقة، ومع استفادتها من سابقتها إلا أنها تتميز منها بالإيجاز والاتساق والتجديد والتطوير من الداخل؛ هذا التطوير الداخلي الذي جعل أبا تمام أكثر تجديداً من أبي نواس، وبذلك يمكن تصنيفها في قسم الصور الفنية الثنائية.

وتختلف صورة بحر الدنيا التالية -عن سابقتها ولاحقتها- اختلافاً بيناً كدين أغلب الصور في الخيال البحري الأندلسي؛ فتنذر العبثية والسوداوية بقرنيها في قول الأعمى التطيلي:

عزاءَكم، إنما الدنيا وزينتها بحر طفونا على اذيّه(37) زبداً(38)(39)

تتصدر كلمة العزاء والمواساة هذا البيت لأنه من قصيدة في غرض الرثاء ولأن الصورة التالية كلها معادل موضوعي لمعنى العزاء، يزهد في الحياة وينقص من قيمة الأحياء فيها ليهون رزء المصاب

■ تصوير الإنسان بالزبد الطافي على أمواج البحر لا مثيل له في الشعر المشرقي.

الفادح على أهل الفقيد، تتلو هذه الكلمة أداة الحصر إنما ليؤكد الشاعر كسابقه أن الدنيا وزخرفها بحر متلالئ ليس غير، ولكن هذه الصورة تختلف عن سابقتها بالكثير فهي توجه نظرها إلى جانب آخر لم تنظر إليه الصورة السابقة، إذ رصدت الأولى ما ينجم عن تلاطم بحار الدنيا، أما هذه فقد رسمت لنا بريشة حزينة وألوان مخملية قاتمة متشائمة مرحلة ما قبل الموت أو الحياة، لأن الموت وشيك حدوثه، مترقب وقوعه في كل آن، وأعمار الناس قصار كأعمار الزبد، والناس أنفسهم ليسوا بذوي قيمة، وليس قياد أمرهم في أيديهم فلا يلبث التيار أن يبددهم ويجعلهم هباء منثوراً، ولعل الشاعر يشير إشارة ذكية إلى قوله تعالى (فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض)(40) فإن كان ذلك كذلك فهو يرفع من قيمة المرثي الذي

---

[35] - الغمر: الماء الكثير، أو معظم البحر.

[36] - ديوان أبي العتاهية ص247.

[37] - الأذي: الموج أو أطباق الماء التي ترفعها من متنه الريح دون الموج.

38 - الزبد: رغوة الموج وطفاوة البحر إذا هاج موجه.

39 - ديوان الأعمى التطيلي ص27.

[40] - سورة الرعد: 17.

يمكث في الأرض ويستقر بها إلى الحشر، ويحط من قيمة الأحياء بالموازنة مع الفقيد الغالي.

وتصوير الإنسان بالزبد الطافي على أمواج البحر لا مثيل له في الشعر المشرقي، وتنتسب هذه الصورة إلى نمط الصورة الفنية الثنائية، وتتسم بسماتها في التفرد والتجديد، والشفافية والوضوح والجمال، والتعبير عن الفكرة المجردة بصورة فنية مستقاة من مصدر طبيعي واحد وأجزائه بتناغم وانسجام، وتشي هذه الصورة بقيم عقلية تتجاوز حدود حسن التعليل إلى الحث على التفكر والتفكير، وإعمال النظر والتدبير في هذه الدنيا الفانية، وترشح بقيم عاطفية تتجلى في النبرة الحزينة المؤثرة والرؤية المأساوية اليائسة اللتين تجعلان قلوب الناس -جميعاً- تواسي المتفجعين وتشاركهم أحزانهم التي تغدو أحزان جميع البشر لتوحد المصير والمآل.

وتُعرض الصورة الثالثة للدنيا في شكل جديد يكشف مدى غنى الخيال البحري الأندلسي وتنوعه وتطوره، قال أبو بكر الطرطوشي([41]):

إن لله عبادا فطنا(42)	طلقوا الدنيا وخافوا الفتنا
فكّروا فيها فلما علموا	أنها ليست لحي وطنا
جعلوها لجة(43) واتخذوا	صالح الأعمال فيها سفنا(44)

تعبر هذه الأبيات بصورة فنية عن أفكار دينية صرفة فحواها أن الدنيا معبر إلى الآخرة، وإذا كان أبو العتاهية قد تحدث عن أهل الدنيا وغفلتهم فإن أبا بكر الطرطوشي يتحدث عن أهل الآخرة وفطنتهم وسعة أفق تفكير عباد الله الذين هجروا زخارف الدنيا وفتنها، وهو لم يصف الدنيا بالبحر -كسابقيه من الشعراء- بل جعل ذلك على أيدي أولئك العباد العُبّاد المتفكرين الأذكياء فهم الذين صيروها لجة بعد أن فكروا وتفكروا فيها وحموا أنفسهم من الرتوع في حمى الله تعالى، وزهدوا

■ طالما زعم بعض الدارسين بخلو شعرنا القديم من الوحدة الموضوعية والشعورية.

[41] - "الطُّرْطُوشي (451-520هـ= 1059-1126م) محمد بن الوليد بن محمد بن خلف القرشي الفهري الأندلسي، أبو بكر الطرطوشي، ويقال له ابن أبي رندقة، أديب من فقهاء المالكية الحفاظ من أهل طرطوشة TorTosa بشرقي الأندلس، تفقه ببلاده ورحل إلى المشرق سنة 476 فحج وزار العراق ومصر وفلسطين ولبنان، وأقام مدة في الشام وسكن الإسكندرية فتولى التدريس واستمر فيها إلى أن توفي. كان زاهداً لم يتشبث من الدنيا بشيء. من كتبه: "سراج الملوك- ط" و"التعليقة في الخلافيات" خمسة أجزاء، وكتاب كبير عارض به إحياء علوم الدين للغزالي، و"الفتن" و"الحوادث والبدع- ط" و"مختصر تفسير الثعالبي- خ" و"المجالس- خ" الزركلي- الأعلام 7/133-134.

[42] - فُطُن: جمع فطِن، والفطنة: الحذاقة؛ وهي التنبه بسرعة وحدة ذهن.

[43] - اللجة: الماء الكثير الذي لا يُرى طرفاه، أو هو حيث لا يدرك قعره وعرضه، وهو خاص بالبحر.

[44] - نيكل- مختارات من الشعر الأندلسي ص159. وتنسب -أيضاً- إلى الإمام الشافعي وهي في أغلب طبعات ديوانه بيد أن جلها طبعات تجارية تفرد المقطوعة من دون عزو في ديوانه تحقيق يكن ص171 ونشر الزعبي ص84 ونشر زرزور ص101 ونشر خفاجي ص119 ونشر البواب ص79 وآخر طبعة للديوان وأجودها للدكتور إميل يعقوب ص137-138 وفيها يذكر أنها وردت منسوبة له فقط في كشكول العاملي، وفيه يقول: "ومما ينسب لحضرة الإمام الشافعي" العاملي- الكشكول 1/274. ونسبتها -كذلك- للطرطوشي مرجوحة وينفرد ابن بشكوال بذكر قول القاضي أبي بكر المعافري "وكان كثيراً ما ينشدنا محمد بن الوليد هذا" -ابن بشكوال- الصلة ص575 فاستنتج منه د. شوقي ضيف أن ابن بشكوال ينسب المقطوعة له، فعلق على قول ابن سعيد "كثيراً ما ينشد... والأبيات منسوبة له" ابن سعيد. المغرب في حلى المغرب 2/424 بقوله: "الأبيات منسوبة له في الصلة" ومثل ذلك د. إحسان عباس في تعليقه على قول المقري "وكان كثيراً ما ينشد" المقري. نفح الطيب 2/86.

فيها بعد أن أيقنوا أنها ليست دار البقاء؛ فأرادوا عبورها واجتيازها إلى دار الخلود فلم يجدوا سفناً أفضل من الأعمال الصالحة توصل إلى ساحل السلامة.

سرت في هذه المقطعة وحدة موضوعية وشعورية -طالما زعم بعض الدارسين المحدثين بخلو شعرنا القديم منها -فهو هنا بعد أن ينعت عباد الله -جل اسمه- بالفطنة يذكر سبب هذا النعت، وهو هجرانهم الدنيا واجتنابهم فتنها، ثم يرجع بطريقة الخطف خلفاً في البيت الثاني ليعرض دوافع موقفهم هذا، وهي التفكر والتفكير والتدبر والتدبير الموصلة إلى العلم واليقين في أمر الدنيا، ويوضح في البيت الثالث ثمرة هذا التفكير والعلم؛ وهي العمل الصالح الذي به يتجاوزون الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة، وفضلاً عن ذلك تتبدى سمات شعر العلماء فيها من تبسيط ووضوح شديد وقرب مأخذ والمعاني السهلة والألفاظ المألوسة والتعابير الشعبية؛ "طلقوا الدنيا" لأن هدف هذه الأبيات إيصال دعوتها إلى الشريحة الأوسع في المجتمع، ولم تحرم -مع ذلك- فنية التعبير وجدّته بل إن الصورة الفنية الثنائية للجة الدنيا وسفن الأعمال الصالحة فريدة في بابها.

أما الوجود؛ فلم تتسع المعاجم اللغوية والفقهية في تعريفه، ولم تمنحه معنى خاصاً، يقول الفيروزآبادي "وجد المطلوب... وجداً وجِدةً ووُجْداً ووجوداً ووجداناً وإجداناً بكسرهما: أدركه"([45])، ويقتصر الفيومي على القول: "الوجود خلاف العدم"([46]) بينما تتخذ في معاجم الاصطلاح العامة معاني متعددة غير المعنى اللغوي تترجح بين المعاني الفلسفية المعقدة، والمعاني الصوفية الدقيقة؛ يقول التهانوي في شرح المعنى الفلسفي للوجود: "اختلف في تعريفه فقيل لا يعرّف فمنهم من قال لأنه بديهي التصور فلا يجوز أن يعرف إلا تعريفاً لفظياً ومنهم من قال لأنه لا يتصور أصلاً لا بداهة ولا كسباً، وقيل يعرف لأنه كسبي التصوّر؛ وفي تعريفه عبارات:

الأولى: أن الموجود هو الثابت العين... الذي ثبت عينه ونفسه فيشتمل الجوهر والعرض.

والثانية: أنه المنقسم إلى فاعل ومنفعل أي مؤثر ومتأثر وإلى حادث وقديم، والمعدوم ما لا يكون كذلك، وهذان التعريفان مختصان بالموجود الخارجي.

والثالثة: أنه ما يعلم ويخبر عنه؛ أي يصح أنه يعلم ويخبر عنه، والمعدوم ما لا يصح أن يكون كذلك وهذا التعريف يشتمل الموجود الذهني أيضاً.

وعلى هذا فقس تعريفات الوجود والعدم، فالوجود ثبوت العين، أو ما به ينقسم الشيء إلى فاعل ومنفعل وإلى حادث وقديم، أو ما به يصح أن يعلم ويخبر عنه، ويقول المناوي في شرح معنى الوجود لدى الصوفيين: "الوجود عند أهل الحقيقة فقدان العبد بمحو أوصافه البشرية ووجود الحق لأنه لا بقاء للبشرية عند ظهور سلطان الحقيقة."([47]).

■ نفذ ابن عربي بذكائه الثاقب إلى أعماق الكون، وتفهم ماعلى الأرض من أسرار الكائنات.

الموجودات ثلاثة أضرب:

موجود لا مبتدأ له ولا منتهى وذلك ليس إلا للباري تعالى.

---

[45] - الفيروزآبادي- القاموس المحيط مادة وجد وانظر. ابن منظور- لسان العرب مادة وجد.

[46] - الفيومي- المصباح المنير مادة وجد.

[47] التهانوي - كشاف اصطلاحات الفنون (ط - الحجرية) 3 / 1456.

وموجود له مبتدأ ومنتهى كالجواهر الدنيوية.
وموجود له مبتدأ لا منتهى كالناس في النشأة الآخرة(48)".

وقبل([49]) معالجة موضوع بحر الوجود في الخيال البحري الأندلسي يجدر القول بأنه ليس ثمة في الخيال البحري المشرقي وصف لبحر الوجود أو مجرد ذكر، وهذا أحد الدلائل المهمة على نفي كون الشعر الأندلسي مجرد تقليد للشعر المشرقي، بل يتميز منه في الموضوعات -أيضاً- زيادة على الخيال والصور كما أثبتت الشواهد السابقة؛ وتحاول إثباته الشواهد اللاحقة.

إذاً؛ فموضوع الوجود الهائل الاتساع الذي لا يحده إلا الخيال هو من موضوعات أهل التصوف والعرفان في الأندلس وهم أهل الخيال الذي لا يكبح له جماح؛ بيد أن الصور الشعرية للمتصوفة عامة لم تكن لتقوى على حمل أفكارهم ورؤاهم وخيالهم وعشقهم؛ وأنى للجبال الدنيوية احتمال الأنوار الإلهية، لذلك راحوا يكثفون معانيهم ويرسلونها في ألفاظ وعبارات أشبه بالرموز والمصطلحات -وسأحاول حلها وشرحها ما أمكن- وأزعم أن النثر الصوفي أبلغ وأشعر من أشعارهم، وأزعم -أيضاً- أن قصصهم في أحوالهم أبلغ من نثرهم، وأزعم -كذلك- أن صمتهم وغيابهم عن الوعي أبلغ كل أفعالهم، فهذا العشق الإلهي لا يمكن أن يعبر عنه بشيء دنيوي لذلك ثمة فجوات واسعة بين الفكر والتعبير الصوفيين، ومع ذلك فهم يتحدثون بشمولية واتساع وعمق لم يعرفها غيرهم من الشعراء، فلا يقنع شعراء التصوف الأندلسي بالتحدث عن بحر الحياة والدنيا ولا يرضون إلا بالحديث عن بحر الوجود الغني بالأسرار؛ وهذا مما فات شعراء المشرق التصدي له أو التعرض إليه -كما أسلفت-.

ثمة اربع صور ذكرت بحر الوجود إثنتان منهما لإمام المتصوفين وقدوتهم الشيخ ابن عربي وهو أعمق المتصوفين بصراً وبصيرة فهو كما يقول د. عبد الكريم اليافي في وصفه: "نفذ بذكائه الثاقب إلى أعماق الكون، وتفهم ما على الأرض من أسرار الكائنات، وراعته على وجه الخصوص عظمة الإنسان الروحية، وسما بطامح فكره ومعراج قلبه إلى عالم السماوات ورحاب الغيب فاخترق الأستار، وطاف بخياله مع الكواكب والأقمار، وجال في كل ميدان جولان الانتصار، ولم يدع أفقاً فكرياً إلا ارتفع إليه، ولا قمة روحية إلا بلغ إليها"([50]) ويتطرق د. اليافي إلى السمات الفنية في شعره فيقول: "لم يكن يعنى في شعره الكثير إلا بالفكرة ويعرضها كما اتسق له العرض، فكانت عنايته بالفكر والبيان أشد من عنايته بالأداء الشعري الفني الكامل الرفيع"([51]).

يقول الشيخ محيي الدين ابن عربي من مقطعة بعنوان: "في إيضاح حجه ومفتاح محجه":

فلما قضيت الحج أعلنت منشداً ... بسيري بين الجهر -للذات- والهمس

---

[48] - المناوي- التوقيف على مهمات التعاريف ص719. وانظر: الجرجاني- التعريفات ص324.

[49] - لم يرد مصدر الوجود في القرآن الكريم، ولم تبرح سائر الصيغ اللغوية للجذر وجد معناها اللغوي إلى مدلولها الاصطلاحي الشامل.

[50] - اليافي، د. عبد الكريم- دراسات فنية في الأدب العربي ص366.

[51] - المرجع نفسه ص369.

سفينة إحساسي ركبت فلم تزل ... تسيرها أرواح أفكاره الخرس

فلما عدتّ بحر الوجود وعاينت ... بسيف النهى من جلّ عن رتبة الإنس

دعاني به -عبدي- فلبيت طائعا ... تأمل فهذا القطف فوق جنى الغرس

فعاينت موجودا بلا عين مبصر ... وسرّح عيني فانطلقت من الحبس(52)

في هذه الأبيات أنغام جديدة لم تألفها آذان النقاد القدامى، وصور جديدة مزجت بين المادي والروحاني، وأفكار جديدة مكثفة جمعت بين الواقع والتجاوز ووسعت دائرة النظر حتى بلغت أوج اتساعها ولاسيما أن "من أهم أصول تفكير ابن عربي اعتماده على الخيال"([53]) صيغت -كلها- بألفاظ ذوات مدلولات تزيد على مجموع حروفها، وعبارات يضيق عنها إهابها؛ يحسن بالبحث التريث عندها ومحاولة شرحها في سياقها.

يقوم الشيخ محيي الدين ابن عربي بأركان حجه الخاص، والحج -لدى المتصوفة- "إشارة إلى استمرار القصد في طلب الله تعالى"([54])، ليعود كما ولدته أمه إلى الفطرة السليمة والطهر الكامل، والحج هنا -أيضاً- إطار زماني يجهر بالقول بعد انتهاء مناسكه في زهو وطرب يحمله على الإنشاد بصوت دون الجَهْوَريّ وفوق الركز الخفي معلناً سيره إلى الذات الإلهية، والسير نوعان: "السير إلى الله متناه لأنه عبارة عن العبور على ما سوى الله، وإذا كان ما سوى الله متناهياً؛ فالعبور عليه متناه، والسير في الله غير متناه لأن نعوت جماله وجلاله غير متناهية فلا يزال العبد يترقى من بعضها إلى بعض، وهذا أول مرتبة حتى اليقين"([55]) وأما الذات فإن "مطلق الذات هو الأمر الذي تستند إليه الأسماء والصفات في عينها لا في وجودها فكل اسم أوصفة استند إلى شيء فذلك الشيء هو الذات سواء كان معدوماً كالعنقاء أو موجوداً، والموجود نوعان: نوع موجود محض وهو ذات الباري سبحانه، ونوع موجود ملحق بالعدم وهو ذات المخلوقات، وذات الله سبحانه عبارة عن نفسه التي هو بها موجود لأنه قائم بنفسه وهو الشيء الذي استحق الأسماء والصفات بهويته، وذات الله تعالى غيب الأحدية لا تدرى بمفهوم عبارة، ولا تفهم بمعلوم إشارة، وليس لذاته في الوجود مناسب ولا مطابق ولا مناف ولا مضاد"([56]).

■ الفكر هو احضار معرفتين في القلب ليستثمر منهما معرفة ثالثة.

هذه الذات الأخيرة هي التي يطمح ابن عربي إلى التشرف بمرآها فيشهر سيره الذي يتحول إلى إبحار كوني فريد، لذلك كان عليه أن يركب سفينة خاصة مناسبة له؛ فينتقي الإحساس مادة لها، والحس: "رسم ما يبدو من صفة النفس، قال عمرو المكي: من قال إني لم أجد حساً عند غلبات الوجد فقد غلط لأنه لم يدرك فقد

52 - ديوان ابن عربي ص29.
53 - اليافي، د. عبد الكريم- دراسات فنية في الأدب العربي ص372.
54 - الحفني- معجم مصطلحات الصوفية ص73.
55 - المرجع نفسه ص136.
56 - المرجع نفسه ص103.

المحسوس إلا بحس"([57])، فتمسي سفينة الحس إحدى الصور العقم التي لا مثيل لها في الشعر العربي، يتبعها -أيضاً- بصورة يتيمة فيجعل سفينة إحساسه تسيرها رياح -أو أرواح- كما ذكر ليماثل بين جمعَيْ الريح والروح، ثم يسند الأرواح إلى الأفكار، والفكر: "هو إحضار معرفتين في القلب ليستثمر منهما معرفة ثالثة، ومثاله أن يعرف أن الآخرة خير وأبقى وما كان خيراً وأبقى كان بالاختيار أحرى، والغرض من التفكر تحصيل العلم في قلبه فيوجب ذلك حالاً وفعلاً بهما نجاته، وهما من ثمرات العلم، والعلم ثمرة التفكر"([58])، ثم يجسد الأفكار ويمنحها صفة إنسانية سالبة هي الخرس لتكون أمينة على السر العظيم؛ فتغدو هذه الصورة المركبة ثلاثية الأبعاد "الأرواح والأفكار والخرس" والصور ثلاثية الأبعاد نادرة في الشعر العربي. والإطار المكاني للمشهد عامة وللسفينة خاصة هو بحر الوجود و"يستعمل ابن عربي البحر في مقابل البر للدلالة على الباطن والمعنوي في مقابل الظاهر والبدني"([59]) و"يستعير ابن عربي -أحياناً- ومن البحر صفته: الاتساع، الشمول، الإحاطة.."([60])، وكذلك فالبحر "من الرموز العرفانية التي تتمتع بدلالات موحية استطاع ابن عربي أن يستغلها في بنيانه الفكري فترد "بحر" عنده على الأغلب في سياق نص عرفاني علمي لتتضمن مفهوم: العلوم والأسرار"([61])، ويمكن الجمع بينها فيكون البحر -عنده- رمزاً للاتساع والعلم المعنوي الدقيق؛ وبأسلوب التشبيه البليغ الإضافي يسند البحر إلى الوجود "وهو وجدان الحق في الوجد"([62]) أو هو "وجدان الحق ذاته بذاته ولهذا تسمى حضرة الجمع حضرة الوجود"([63])، ولإيضاح ذلك أورد قول ابن كمال باشا: "ترقى العارفون من حضيض المجاز إلى ذروة الحقيقة واستكملوا معراجهم فرأوا بالمشاهدة العيانية أنه ليس في الوجود إلا الله"([64])، وكذلك فإن ابن كمال باشا يحلل تصوير الوجود بالبحر تحليلاً رائعاً: "وتمثيلهم بالبحر وأمواجه إنما هو في الوجود وانبساطه المعنوي على هياكل الماهيات القابلة المعبر عنها في لسانهم بالأعيان الثابتة فنفس البحر بمنزلة حقيقة الوجود، وأمواجه بمنزلة ما ظهر منها في الماهيات القابلة لأن يكون مظهراً لها لا لذات الله تعالى وارتباطه بالذوات الممكنة"([65])، ومن ثم تتجاوز تلك السفينة هذا البحر الواسع العظيم وتصل إلى ساحل العقل فترى -أو يرى صاحبها- الذات العليا المتعالية عن الجنس البشري، فيسمع هناك نداءها له بأعظم اسم أطلقه الله جل وعز على خلقه "العبد" ناسباً إياه إلى نفسه "عبدي"، و"لا يكون العبد في الحقيقة عبداً حتى يكون قلبه حراً من جميع ما سوى الله عز وجل فعندئذ يكون في الحقيقة عبداً لله، وما سمى الله تعالى المؤمنين باسم أحسن من العبد"([66])، فيلبي دعوة الخالق -جل اسمه- طائعاً، والطاعة: "إنما هي في

■ ترقى العارفون من حضيض المجاز إلى ذروة الحقيقة، واستكملوا معراجهم فرأوا بالمشاهدة العيانية أنه ليس في الوجود إلا الله.

---

57 - المرجع نفسه ص77.
58 - المرجع نفسه ص207.
59 - الحكيم- المعجم الصوفي ص183.
60 - المرجع نفسه ص184.
61 - المرجع نفسه ص184.
62 - ابن عربي- التعريفات ص14.
63 - الكاشاني- اصطلاحات الصوفية ص71.
64 - ابن كمال باشا- رسالته ص155، 154.
65 - المصدر نفسه ص156.
66 - الحفني- معجم مصطلحات الصوفية ص182.

الإخلاص والاجتهاد في تجنب الرياء عن القلب"([67]) "والطاعة مسابقة بين العباد في الظاهر والباطن"([68]) "والطاعة عند أهل الحقيقة منافسة شريفة صادقة للتقرب إلى الله"([69]) "والطاعة هي عدم الغفلة عن ذكر الله وهي -في نفس الوقت- عدم المخالفة والاعتراض"([70])...

وأثمرت هذه الطاعة أضعافاً مضاعفة لجهدها وكدّها؛ فكانت الدعوة والحديث في قوله "تأمل فهذا القطف فوق جنى الغرس"، والرؤية والمعاينة؛ فعاين موجوداً أزلياً أبدياً، ولكن هذه المعاينة تمّت

على طريقة الصورة الإيهامية -بلا عين- ثم يذكر -أيضاً- جليل آلاء الله -سبحانه- عليه، وهو تسريح العين أو الذات لتنطلق من قضبان أضلاعها وإسار سجن الحياة الدنيوية؛ والعين: "إشارة إلى ذات الشيء الذي تبدو منه الأشياء، قال الواسطي: وقوم علموا مصادر الكلام من أين فوقعوا على العين فأغناهم عن البحث والطلب".

وأخيراً؛ أذكر أن هذه الأبيات -المتفردة في موضوعها- متفردة في صورها البحرية الجديدة ذوات التقنيةالعالية المتسقة في إطار النوع البلاغي المعروف بمراعاة النظير، وتمثل بمجملها مرحلة اللوحة الفنية المركبة المتعددة، إلا أن البحث لا ينزه الأبيات عن وطأة نظم هذه الأفكار الدقيقة والخيالات البعيدة.

وتنحسر ثانية صور بحر الوجود لقدوة العارفين الشيخ ابن عربي وتكثف في عبارة دقيقة خاصة:

ويا عجبا من فرحة كيف قورنت ... بترحة قلب حل فيه عظيم

ولكنني من كشف بحر وجوده ... عجبت لقلبي والحقائق هيم

كذاك الذي أبدى من النور ظاهرا ... على سدف الأجسام ليس يقيم(71)

تختلف صورة بحر الوجود في هذه الأبيات عن سابقتها، فهو ينسب الوجود إلى الذات الإلهية؛ فيبدي استغرابه من قلبه الذي يتقلب بين السعادة والحزن معاً؛ مع أن هذه الذات العظيمة قد حلت فيه، وهذا القلب الذي لا تحد له حدود واتسع للذات العليا ليس هو مجرد "اللحم الصنوبري الشكل المودع في الجانب الأيسر من الصدر"([72])، ولكنه: "جوهر نوراني مجرد يتوسط بين الروح والنفس وهو الذي تتحقق به الإنسانية، ويسميه الحكيم النفس الناطقة، والروح باطنه والنفس الحيوانية مركبه وظاهره المتوسط بينه وبين الجسد"([73])، وهو أيضاً-: "لطيفة ربانية روحانية لها تعلق بالقلب الجسماني كتعلق الأعراض بالأجسام والأوصاف بالمواصفات، وهي حقيقة الإنسان، وهذا هو المراد من القلب حيث وقع في القرآن أو السنّة، وإلى هذا المعنى أشار بقوله تعالى: (إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب) فهو النور الأزلي

■ ما وسعني سمائي ولا أرضي، ولكن وسعني قلب عبدي المؤمن.

67 - الشرقاوي- معجم ألفاظ الصوفية ص196.
68 - المرجع نفسه ص197.
69 - المرجع نفسه ص198.
70 - الحفني- معجم مصطلحات الصوفية ص190-191.
71 - ديوان ابن عربي ص26.
72 - الحفني- معجم مصطلحات الصوفية ص218.
73 - الكاشاني- اصطلاحات الصوفية ص154.

والسر العلي المنزل في عين الأكوان لينظر الله تعالى به إلى الإنسان ويعبر عنه في الكتاب بروح الله المنفوخ في روح آدم حيث قال: (ونفخت فيه من روحي) ويسمى هذا النور بالقلب لمعان: منها أنه لبابة المخلوقات وزبدة الموجودات جميعها، فسمي بهذا الاسم لأن قلب الشيء خلاصته وزبدته، ومنها أنه سريع التقلب وذلك لأنه نقطة يدور عليها محيط الأسماء والصفات، ومنها أن القلب لحقائق الوجود كالمرآة للوجه، ولما كان العالم سريع التغير في كل نفس انطبع عكسه في القلب فهو كذلك سريع التغير"([74])؛ وصفوة القول: إنه قلب العبد

المؤمن بالله كما في الأثر المرفوع "ما وسعني سمائي ولا أرضي ولكن وسعني قلب عبدي المؤمن"([75]). ويتعجب الشيخ ابن عربي -مرة ثانية- من قلبه لأنه يظل متحيراً ظامئاً إلى معرفة الحقائق؛ والحقيقة "هي إقامة العبد في محل الوصال إلى الله ووقوف سره على محل التنزيه، وقيل الحقيقة: سلب آثار أوصافك عنك بأوصافه؛ بأنه الفاعل بك فيك منك لا أنت"([76]) وذلك لأنه بعد الكشف وهو: "الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجوداً وشهوداً"([77]) أي بعد أن كشفت له الذات العليا بحر وجودها وعلمه الدقيق، ثم يعلل كل ذلك تعليلاً ذكياً بأن الأجسام الكثيفة المظلمة -ويعني بها الجسد الإنساني- وجسده خاصة لا يمكن لها أن تتجانس والنور ويقر قرارها، والنور في تعريفات ابن عربي هو: "كل وارد إلهي يرد الكون على القلب"([78]) وهو -أيضاً- "اسم من أسماء الله تعالى وهو تجليه باسمه الظاهر أعني الوجود الظاهر في صور الأكوان كلها وقد يطلق على كل ما يكشف المستور من العلوم اللدنية والواردات الإلهية التي تطرد الكون عن القلب"([79]) والنور كذلك: "هو الحق، ويسمى نور الأنوار لأن جميع الأنوار منه، والنور المحيط لإحاطته جميعها، وكمال إشراقه ونفوذه فيها للطفه"([80]).

■ الشريعة تدليل، والطريقة تعليل، والحقيقة توصيل.

وأخيراً أشير إشارة سريعة إلى بعض السمات الفنية في هذه الأبيات فهي تعتمد أسلوب التضاد والمفارقة، كما يظهر أثر الثقافات الجديدة في المعاني الفلسفية والأثر العقلي في دقة التحليل وعمق التعليل في البيت الثالث، وتتركز بؤرة الخيال فنياً -في البيت الثاني- في الصور البحرية الفريدة "كشف بحر الوجود"، فهي -مع قصرها- ثلاثية العلائق، وذلك لاتصال طرفي التشبيه البليغ بطرف ثالث هو الكشف، وهذا من صنعة الفن الرفيع في الأندلس؛ وهي بذلك تمثل طراز الصور الفنية المركبة المفردة.

بين الشريعة والتصوف بون بيّن في السبيل لا في الهدف؛ فالأولى تعتمد على النقل ثم العقل، والثانية تعتمد على الإشراق النوراني للقلب وتستصغر العقل، ويستهتر بعضها -ظاهرياً- بالنقل، وفي حقيقة الأمر تستقي جذور شجرة التصوف الصافي من نبع الشريعة العذب، ويروي هذا النسغ كل فروعها وأوراقها، وبفعل أنوار شمس الحقائق تزهر أفكاراً وتثمر أحوالاً قد تبدو مخالفة لأصولها، ولكن الذائق

74 - الحفني- معجم مصطلحات الصوفية ص218.
75 - العجلوني- كشف الخفاء 195/2- ابن الديبع- تمييز الخبيث من الطيب ص168.
76 - الحفني- معجم مصطلحات الصوفية ص79.
77 - المرجع نفسه ص225.
78 - ابن عربي- التعريفات ص21.
79 - الكاشاني- اصطلاحات الصوفية ص114.
80 - الحفني- معجم مصطلحات الصوفية ص258.

المحقق يعلم أن أصل عصارة هذه الثمرة الطيبة هو سلسبيل الشريعة الشبم. وفي الحكم الحاتمية لابن عربي عشرون تعريفاً مكثفاً لكل من الشريعة والطريقة والحقيقة تؤكد ذلك وتوضحه، أذكر منها:

الشريعة جسم والطريقة نفس والحقيقة روح

الشريعة أسماء والطريقة صفات والحقيقة ذات

الشريعة بداية والطريقة توسط والحقيقة غاية

الشريعة أساس والطريقة حيطان والحقيقة سقف

الشريعة أصل والطريقة فرع والحقيقة ثمر

الشريعة إسلام والطريقة إيمان والحقيقة إحسان

الشريعة تدليل والطريقة تعليل والحقيقة توصيل

الشريعة تعلق والطريقة تخلق والحقيقة تحقق

الشريعة مقام والطريقة مرام والحقيقة تمام(81)

ومع ذلك فقد كان بين الفقهاء المتشددين والمتصوفين المتطرفين حرب شعواء سجال، فما برح الفقهاء يكفرون بعض المتصوفين وما فتئ المتصوفون يردون عليهم كلامهم، وهذا الششتري أحد كبار المتصوفة في الغرب الإسلامي يعرّض بالقاضي الفقيه المالكي أبي بكر ابن العربي([82]):

■ الحروف خزائن الله المخفيّة، فمن شاهدها تصرّف في العلوية والسفلية.

قد اتحدت هاء الفقيه برائنا ... وقد فتحت فكا لفك من القبر

فقوته العظمى المحيطة بالقوى ... سفينة معنى قد حوت كل ما يدري

وتسبح في بحر الوجود وطقه ... بريح رخاء هزها أفق الفكر

وذاك لتخصيص وللجذب عندنا ... ومن ضلّ لم يلحق ولو جدّ في السير(83)

تبدأ هذه الأبيات بتحقيق "اتحاد الحروف" وكل منهما ذو مدلول صوفي خاص؛ فالاتحاد "تصيير ذاتين واحدة، وهو حال الصوفي الواصل، وقيل: هو شهود وجود

---

[81] - ابن عربي- الحكم الحاتمية ص28-29.

[82] - أبو بكر ابن العربي (468- 543هـ= 1076-1148م).محمد بن عبد الله المعافري الإشبيلي المالكي أبو بكر ابن العربي، قاض، من حفاظ الحديث، ولد في إشبيلية، ورحل إلى المشرق وبرع في الأدب وبلغ رتبة الاجتهاد في الدين وصنف كتباً في الحديث والفقه والأصول والتفسير والأدب والتاريخ وولي قضاء إشبيلية، ومات بقرب فاس ودفن بها قال ابن بشكوال: ختام علماء الأندلس وآخر أئمتها وحفاظها. من كتبه العواصم من القواصم وعارضة الأحوذي في شرح الترمذي وأحكام القرآن والناسخ والمنسوخ والإنصاف في مسائل الخلاف وأعيان الأعيان والمحصول في أصول الفقه، وكتاب المتكلمين وقانون التأويل في التفسير. الزركلي- الأعلام 230/6.

[83] - ديوان الششتري ص43.

واحد مطلق من حيث إن جميع الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد معدودة في أنفسها لا من حيث إن لما سوى الله تعالى وجوداً خاصاً به يصير متحداً بالحق تعالى عن ذلك علواً كبيراً وقيل هو شهود الوجود الحق الواحد المطلق الذي لكل موجود بالحق فيتحد به الكل من حيث كون كل شيء موجوداً به معدوماً بنفسه لا من حيث إن له وجوداً خاصاً اتحد به فإنه محال"([84]) والحروف -لدى المتصوفة- كما يقول شيخهم ابن عربي "خزائن الله المخفية فمن شاهدها تصرف في العلوية والسفلية" و"سر الحروف لا يفشي والعارف لا يرقب غير الله ولا يخشى" و"من لم يتحقق بحقائق الأسماء والحروف فهو عن كشف سر غوامض الأشياء مصروف"([85])، إن الحرفين المتحدين هما الهاء وقد أسندها إلى الفقيه بصيغة المفرد، والراء وأسندها إلى ضمير الجماعة العائد إلى المتصوفة "نا" مما يشي بثنائية المفرد والجمع التي

تحمل ضمنها رجحان كفة الطرف الثاني، وكذلك فإن الاحتمال الأقرب هو عودة الضمير إلى الفقير لتماثل الفقيه والفقير في أغلب الأحرف واختلافهما في الحرف الأخير منهما. إذن فالحرفان المتحدان هما هاء الفقيه العالم وراء الفقير المحتاج، والهاء حرف مهموس رخو على نقيض الراء فهو حرف مجهور شديد متكرر([86])، وفي ذلك إشارة خفية ثانية إلى انخفاض درجة الطرف الأول في قبالة الطرف الثاني، ويشخص هذا الاتحاد الحَرْفي الغني بالأسرار ويمنح فكاً ذا أثر علوي مخلص من قيود القبر، وتتبدى هذه القوة الاتحادية الكبرى التي تفوق كل القوى وتحدق بها وتسيطر عليها في لوحة بحرية متناسقة فتستحيل سفينة وأية سفينة إنها ليست من المادة وأعراضها بل هي سفينة معنى وجوهر -وهي صورة ثلاثية العلائق- حوت كل من يدري كما احتوت سفينة نوح عليه الصلاة والسلام على اثنين من كل زوجين([87]). وبذلك يغرق كل من لا يدري في بحر الوجود بما فيه من زبد وغثاء كما يشي بذلك الاستيحاء التناصي من خبر قوم نوح عليه الصلاة والسلام فيمايلي من آيات([88]). وبحر الوجود -هنا- هو الإطار المكاني الذي تسبح فيه سفينة النجاة هذه، وتكتمل أطراف هذه اللوحة بذكر الريح الطيبة اللينة الرقيقة التي تدفع السفينة برفق وحنان وتبلغها المراد، ولكن هذه الريح ليست عادية لأن مصدرها أقصى الفكر وأفقه حيث يلتقي البحر والسماء في خط وهمي فالسفينة لا تمخر عباب الوجود بغير هدى، بل لكل شيء حسيب وحسبان، وفي البيت الأخير يذكر الغاية من هذه الرحلة الكونية، وهي تخصيص المراتب وجذبة الحق و"الجذبة هي تقريب العبد بمقتضى العناية الإلهية المهيئة له كل ما يحتاج إليه في طي المنازل إلى الحق بلا كلفة وسعي منه"([89]) والجذب أيضاً "عبارة عن جذب الله تعالى عبداً إلى حضرته"([90]) وأخيراً فإن من لم يعتصم بها فلا عاصم له مهما اجتهد.

■ بحر الوجود هو الإطار المكاني الذي تسبح فيه سفينة النجاة.

---

[84] - حقلي- معجم مصطلحات الصوفية ص9-10.

[85] - ابن عربي- الحكم الحاتمية ص13، ص9.

[86] - انظر: سيبويه- الكتاب 4/434-435، ابن جني- سر صناعة الإعراب ص191، 551، وافي- فقه اللغة ص165- 168، قماطي- الأصوات ووظائفها ص52، 57.

[87] - انظر سورة هود: 40.

[88] - انظر سورة هود: 42- 43- 44- 45.

89 - الكاشاني- اصطلاحات الصوفية ص60.

90 - الحقلي- معجم مصطلحات الصوفية ص62.

وإذا كانت لوحتا ابن عربي والششتري متفقتين في تفردهما وكونهما لوحتين مركبتين، وفي العناصر البحرية الثلاثة المكونة لهما وهي: السفينة، وبحر الوجود والريح، فإن اختلافهما بيّن في مواد الصور وجزئياتها؛ فسفينة ابن عربي من الإحساس بل من إحساسه هو نفسه، ناسباً مادة أداة النجاة إلى نفسه معلناً ركوبه فيها -وحده- موحياً بتشخيصها، بينما سفينة الششتري من المعنى بمعناه المجرد عامة، ولا يشير إلى قيامه بفعل الركوب بل تشي بذلك الصورة ويشاركه في ذلك كل "ما يدري، من دون تشخيص، وسفينة الأول مسيرة برياح الفكر الخرس في حين أن سفينة الثاني تسبح بريح طيبة مصدرها أفق الفكر، واقتصر ابن عربي على ذكر المكان بأنه بحر الوجود، بينما أشار الششتري إلى ما يطفو عليه من غثاء وزبد، كما أن غاية الرحلة الأولى هي المشاهدة الفردية للذات العليا، أما غاية الرحلةالثانية فهي رفع المراتب والاقتراب لجميع ركاب السفينة المقتدين به.

والصورة الرابعة لبحر الوجود هي لشاعر الحمراء ابن زمرك يقول:

هذي المعالم لفظ أنت معناه ... كلّ يقول إذا استنطقته الله

بحر الوجود وفلك([91]) الكون جاريه ... وباسمك الله مجراه ومرساه([92])

■ وفي كلّ شيءٍ له آية تدلّ على أنّه واحد.

يختلف إيحاء بحر الوجود في هذين البيتين عما سبقهما؛ فصاحبهما ليس متصوّفاً عقيدة ولا سلوكاً، أما صور بحر الوجود السالفة فهي لكبيري المتصوفين، وعظيمي شعرائهم؛ لذلك كان من الطبيعي الإحساس بذلك الاختلاف في الإيحاء والدلالة من الباطن إلى الظاهر، فالبيتان -الحاضران- لا يعدوان تناصاً ذكياً واستفادة من ذخيرة شعرية واسعة واقتباساً من القرآن الكريم، فالشطر الأول مأخوذ من قول المتنبي مادحاً أبا العشائر:

الناس ما لم يروك أشباه ... والدهر لفظ وأنت معناه([93])

والشطر الثاني مستمد من قول أبي العتاهية:

وفي كل شيء له آية ... تدل على أنه واحد([94])

وبحر الوجود من قول ابن عربي والششتري السابقين، وتشبيه الكواكب بالسفن من قول ابن هانئ:

بل لو سريت إلى الخليج بعزمة ... سرت الكواكب فيه وهي سفين([95])

وأخيراً الاقتباس الواضح من الآية القرآنية الكريمة (وقال اركبوا فيها باسم الله مجراها ومرساها إن ربي لغفور رحيم)([96]).

---

[91] - الفلك: السفن.
[92] - ديوان ابن زمرك ص98.
[93] - ديوان المتنبي 263/4.
[94] - ديوان أبي العتاهية ص104.
[95] - ديوان ابن هانئ ص355.

المسرحية في الأدب العربي الحديث

دراسة...

......................خليل موسى

[96] - سورة هود: 41.

فلسفة الحب والجمال

عـنـد الـرافـعـي

دراسة: عز الدين بوبيش

إن نظرية الحب والجمال التي يمكن أن نسميها فلسفة، تعبر عن تجربة "الرافعي" الذاتية في الحب الذي عرفه منذ أن خفق قلبه لأول مرة عندما إلتقى بـ "عصفورة" عشيقته الأولى إلى أن غادر الحياة وعلى مكتبه رسالة فيها موعد إلى لقاء.

وهذه الفلسفة مبثوثة في كتبه: "حديث القمر"، "رسائل الأحزان"، "السّحاب الأحمر"، "أوراق الورد"، وفي بعض المقالات التي ضمّها كتابه "وحي القلم".

ويحدثنا "الرافعي" عن العوامل التي دفعته إلى الكتابة في فلسفة الحب فإذا هو يرجعها إلى أسباب إصلاحية تتساوق مع منهجه العام في الكتابة، وهذه الأسباب أشار إليها "الرافعي" في مراسلة جرت بينه وبين الشيخ "محب الدين الخطيب" (*) الذي ذكر أن "الرافعي" يقول: "إن الحب ناموس لا يمنعه شيء وترك الكتابة فيه لا يمنعه وقوعه، والوجه أن يكتب في إصلاحه وتطهيره، وتحويله إلى المعاني الروّحية ليكون وسيلة سموّ وهذا ما فعلته وهو من بعض أغراضي في وضع هذه الكتب وقد أفادت كثيرين في تصحيح اعتبارهم للحب"([97]).

■ لا يصلح الحب بين اثنين إلا إذا أمكن لأحدهما أن يقول للآخر : يا أنا.

نشأ "الرافعي" شاعراً مرهف الحس مفتوناً بالجمال، نبضات قلبه لا تخفق سوى للحب الذي عكسته كتاباته الشعرية، ودلّت عليه بدلائل تسمو فوق الغرائز والشهوات.

يعرف "الرافعي" الحب بأنه: "قدرة الإنسان على قلب إنسان فهو من ثم قدرة على الكون المتصل بالعاشق، وهو بهذه القدرة أشبه بالوهية لو ساغ في الظن أن توجد ألوهية عاجزة عن كل شيء، إلا عن التصرّف في مخلوق واحد، وهو بكل ذلك إما حقيقة كبرى وإما سخرية كبرى"([98]).

يتبين من هذا أنه يقول عندما يعشق الإنسان ويتمكّن من قلب محبوبته فهو لن يتمكن من قلبها فقط، وإنما من كل ما يتّصل بعالم هذه الحبيبة. وهذه القدرة التي

الحواشي :

(*) هو أديب من أصل سوري عاش في القاهرة وله مؤلفات في الأدب والدين.

97 ـ هذا النص أورده: مصطفى نعمان البدري دون الإشارة إلى مصدره في رسالته "الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد"، رسالة دكتوراه نوقشت بدار العلوم القاهرة، 1974، ص288.

98 ـ مصطفى صادق الرافعي: أوراق الورد، ص161.

يقصدها "الرافعي" في نظري، لا تكون من طرف واحد الرجل أو المرأة كما يزعم "مصطفى الجوزو"([99]) بل قد تكون هذه القدرة من حبهما وعشقهما: أي الرجل والمرأة معاً: إذ مجموع القوتين يمكن إطلاقه على أحد الطرفين انطلاقاً من قول "الرافعي": "لا يصلح الحب بين اثنين إلا إذا أمكن لأحدهما أن يقول للآخر: يا أنا([100])"، أي يريد اتحادهما في الميل والهوى والحياة والخضوع، كأنهما تبادلا نفسيهما فنفس كل منهما انقلبت في الآخر وهذه هي حقيقة الحب الكبرى التي يعنيها "الرافعي" لأن الحب الناتج عن مثل هذا التفاعل هو الذي يحقق الغاية المثلى للإنسانية.

وأما إذا جاءت القدرة من طرف واحد ولم يحصل ذلك التزواج الروحي والاندماج النفسي التّام فإن مثل هذا الحب يولّد بغضاً كبيراً بين المحب وحبيبته وسرعان ما ينتهي ويجعلهما أكبر خصمين في عالم النفس([101]). الأمر الذي جعل الرافعي يقول عنه سخرية كبرى.

فالحب عند "الرافعي" لا يتم إلا إذا تجاوزت نفسه ذاتها وحدودها، ونفذت إلى جمال ومعاني الحبيب التي هي سر اكتشاف الحياة وتذوق الجمال والمعاني التي هي في الوجود.

وصورة الحبيب عنده تزداد جمالاً بنظرة الحب التي تتجاوز الجمال الحقيقي للصورة فتُؤَثّرُ في ذاته بما تطوره من إنسانية وبما تخلّقه من قيم خالدة تعمل على تطهير النفس والسّمو بها([102]).

وفلسفة الحب عند "الرافعي" تلتقي مع فلسفة الحب عند "ابن حزم" في النقطتين التاليتين:

1- إن الحب الحقيقي نابع من التمازج بين النفوس المتحابة: يرجع "ابن حزم" سبب الحب الحقيقي إلى التمازج بين النفسين المتحابتين، ويرجع الكره إلى التباين بينهما، ولذلك فهو يُعرّفه بعد أن يشير إلى من سبقه في بحث هذا الموضوع بقوله: "وقد اختلف الناس في ماهيته وقالوا وأطالوا والذي أذهَبُ إليه أنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع لا على ما حكاه "محمد بن داود" (*) رحمه الله عن بعض أهل الفلسفة: "الأرواح أكرٌ مقسومة، لكن على سبيل مناسبة قواها في مقر عالمها العلوي، ومجاورتها في هيئة تركيبها، وقد علمنا أن سر التمازج والتباين في المخلوقات إنما هو الاتصال والانفصال والشكل دأباً يستدعي شكله والمِثلُ إلى مثله ساكن"([103]).

2- إن الحب يجمّل الصورة ويزيد تطويراً في معانيها: فابن حزم حين تحدث عن الحب القائم على العوامل الخارجية غير التمازج، أشار إلى أن اكتمال حسن الصورة وجمالها يكون بنظرة الحب يقول: "ولو كان علّة الحب حسن الصورة الجسدية لوجب

■لو كان علّة الحب حسن الصورة الجسدية، لوجب ألا يستحسن الأنقص في الصورة.

---

99 ـ مصطفى الجوزو: مصطفى صادق الرافعي رائد الرّمزية العربية المطلّة على السوريالية، ص181.

100 ـ مصطفى صادق الرافعي: السحاب الأحمر، ص22.

101 ـ المصدر نفسه، ص22.

102 ـ مصطفى صادق الرافعي: أوراق الورد، ص139.

(*) هو ابن مؤسس المذهب الظاهري، وأحد المتفقهين على مذهب أبيه. توفي عام 297هـ/ 909م.

103 ـ ابن حزم: طوق الحمامة، ص61-62.

ألا يستحسن الأنقص في الصورة. ونحن نجد كثيراً ممن يؤثر الأدنى ويعلم فضل غيره ولا يجد محيداً لقلبه عنه"([104]).

وهذا الحب الذي يعنيه "الرافعي" ومارس من خلاله كتاباته هو "مما يشتعل إلى ما يتنسم، من حب نفسك في حبيب تهواه، إلى حب دمك في قريب تعزه، إلى حب الإنسانية في صديق تبرّه، إلى جانب الفضيلة في إنسان رأيته إنساناً فأجللته وأكبرته"([105]).

فهو ليس كالحب المتعارف عليه عند أبناء جيله، إذ الحب عندهم "هو حيلة الحياة لإيجاد النوع، ولكنه عند "الرافعي" هو حيلة النفس إلى السمو والإشراق والوصول إلى الشاطئ المجهول، هو نافذة تطل منها البشرية إلى غاياتها العليا، وأهدافها البعيدة، وآمالها في الإنسانية السامية، هو مفتاح الروح إلى عالم غير منظور تتنوّر فيه الأفق المنير في جانب من النفس الإنسانية، هو نبوّة على قدر أنبيائها فيها الوحي والإلهام، وفيها الإسراء إلى الملإ الأعلى على جناحي ملك جميل.... هو مادة الشعر وجلاء الخاطر وصقال النفس وينبوع الرّحمة وأداة البيان"([106]).

إنّه حب يشبه سجدة عابد وأفقاً طاهراً([107]) "إذا سَلِمَتْ فيه دواعي الصّدر، واعتدلت به نوازي الكبد، وتوثق فيه عقد النّية، واستوى غيبه ومشهده كان أشبه بقوة سماوية تعمل عملها لتبدع من الإنسانية شعراً أسمى من حقائقها، كما كانت الإنسانية نفسها قوة عملت أعمالها لتبدع من حقائق الطبيعة أخيلة أجمل من مادتها. فشعر العقل تخلقه الإنسانية بالجمال، ومن ثم فالحب كالطبقة بين الإنسانية والإلهية"([108]).

وليوضح "الرافعي" حقيقة الحب أكثر يقدم هذا المثال في قوله: "فمن أحب ورأى حبيبته من فرط إجلاله إياها كأنها خيال ملك يتمثل له في حلم من أحلام الجنة، ورأى في عينيها صفاء الشريعة السماوية، وفي خديها توقد الفكر الإلهي العظيم، وعلى شفتيها احمرار الشفق الذي يُخَيِّلُ للعاشق دائماً أن شمس روحه تكاد تمسي....، ورآها في جملة الجمال تمثال الفن الإلهي الخالد الذي يُدرس بالفكر والتأمل لا بالحس والتلمس، فأعطاها كأنها روحه -فذلك هو الذي يَشعر بحقيقة الحب ويفهم معناه السّماوي، وهو الذي يقول لك صادقاً مصدوقاً إن كل لفظة من لغة الطبيعة في تفسير معنى الحب كأنها صلصلة المَلَكِ الذي يَفجأ الأنبياء بالوحي في أول العهد بالرسالة"([109]).

ومن ناحية أخرى فالحب عنده "كالانتكاس نحو الطفولة من جهة واحدة من جهات النفس"([110])، فهو لا يرى بين حب الابن لأمه وحب العاشق لحبيبته فرقاً إلا

■ الحب كالانتكاس نحو الطفولة من جهة واحدة من جهات النفس.

[104] - المصدر نفسه، ص62.
[105] - مصطفى صادق الرافعي: السحاب الأحمر، ص30.
[106] - محمد سعيد العريان: حياة الرافعي، ص96.
[107] - مصطفى صادق الرافعي: السحاب الأحمر، ص19.
[108] - مصطفى صادق الرافعي: أوراق الورد، ص28.
[109] - مصطفى صادق الرافعي: حديث القمر، ص15.
[110] - مصطفى صادق الرافعي: أوراق الورد، ص252.

في النضج، يقول "الرافعي": "الطفل يرى في أمه البداية والنهاية لأن طفولته ستار بينه وبين ما وراءها، وكذلك العاشق يرى في حبيبته بداية ونهاية معاً، لأن حبه ستار بينه وبين ماعداه"([111]).

وهذه المفاهيم قد يكون "الرافعي" استوحاها من العلاقة الطيبة التي كانت تربطه بأمه المتوفاة، فمن روحها المرفرفة في الأجواء كان يستقي معانيه، لأن واقع مجتمعه المُدنّس لا يحتوي على هذه الصفات والمعاني فكان ذلك سبباً في ابتعاده عن الواقع، أو بمعنى آخر معالجة واقعه من خلال ما هو أسمى في طهارته. وهو في ظني ما جعل "الرافعي" ينعتُ الحب بالعُبودية، ويجعله مبدأ العبودية الصحيحة لله([112]).

والخلاصة التي أنتهي إليها هو أن: الحب عند "الرافعي" ليس من عالم الأرض بل هو سماوي، وأسلوبه صوفي، إذا انخفض قليلاً وقع في طبقة بين الإنسانية والإلهية([113])، وإذا ارتقى إلى منتهاه فهو يصل إلى الله وعبوديته. واللغة وحدها هي العنصر القادر على تجسيده.

ومن هاهنا كان الحب عند الرجل مصدر إلهام لأهل الخيال، وناموساً مصوراً للقوة المتخيلة([114])، يقول: "فإن ضجر أهل الخيال من الخيال لا يصلحهم إلا الحب"([115]).

فالقاء الحب الصحيح في قلب من خاطره الهوى يعني زيادة شعاع في العين([116])، ويعني إيحاء الفن إلى صاحب ذلك القلب يفهم به سر الجمال في الصورة الشعرية التي يلبس منها الحبيب جماله ويخرج من ذلك الفهم إلى فهم الطبيعة ويدرك كل شيء من الجو الخيالي البديع المحيط به، فتشمل نفسه العاشقة على آفاق واسعة من جمال الخليقة مادام في نفسه ذلك الحب([117]).

وقد تصدى "الرافعي" إلى كثير من الدعوات والأفكار التي كان أصحابها يهدفون إلى تخدير عقول الشباب بها، يُصَحّحُ المفاهيم، ويُنَعّتُهَا بالزيف والانحراف يقول: "كُل الصفات السّامية متى نزلت إلى الدهماء والأوشاب وهذا الهمج الهامج في إنسانية الحياة، نحلوها أسماء من طباعهم لا من طباعها: فاسم الفضيلة عندهم غفلة، والسّمو كبرياء، والصّبر بلادة والأنفة حماقة، والروحانية ضعف، والعفة خيبة، والحب اسمه الفسق"([118]).

فبدون الحب الذي يعني إيمان النفس بكائن طاهر([119]) لا يدرك الإنسان قيمة الأشياء ولا يكون هناك أدب ولا فن جميل.

■ بدون الحب لا يدرك الإنسان قيمة الأشياء، ولايكون هناك أدب ولا فن جميل.

111 - مصطفى صادق الرافعي: أوراق الورد، ص252.
112 - مصطفى صادق الرافعي: حديث القمر، ص29.
113 - مصطفى صادق الرافعي: أوراق الورد، ص198.
114 - مصطفى صادق الرافعي: السحاب الأحمر، ص21.
115 - المصدر نفسه، ص21.
116 - مصطفى صادق الرافعي: أوراق الورد، ص25.
117 - المصدر نفسه، ص26-27.
118 - المصدر السابق، ص27.
119 - المصدر نفسه، ص212.

فحديث "الرافعي" عن موضوع الحب يجره دوماً إلى الحديث عن موضوع الجمال باعتباره منطلقه وغايته.

فهو يرى في موضوع الجمال رأياً جديداً، أوجبت عليه نفسه بيانه، لمّا عجز عن تعريفه أسلافه وأقرانه من الفلاسفة والعلماء والمفكرين([120])؛ يقول: "لو أنّي سئلت تسمية لعلم الجمال لسميته: "علم تجديد النفس" فإن الجميل الذي لا يجدد بمعانيه حواسك وعواطفك ويعيدها غضّة طرية كما فطرت من قبل لا يسمّى جميلاً إلاّ على لغة المجاز"([121])، و"ليس بجمال إلا ذلك الرّوح الذي يرفع النفس إلى أفق الحقيقة الجميلة، ثم ينفخ فيها مثل القوة التي يطير بها الطير، ويدعها بعد ذلك تترامى بين أفق إلى أفق"([122]).

وهو إذ يُحَلِلُ هذا المفهوم ويتعمّق في شرحه يتوصل إلى تحديد حقيقته في قوله: "الجمال في حقيقته التي لا تختلف إنما هو معنى من المعاني الحبيبة تعلق بالنفس فيحدث فكراً متمكناً تتطاوع له هذه النفس العاشقة حتى ينطبع في أعصابها فيستولي على الإنسان كله بجزء من عقله ومن ثم يتقيد المحب بقيد لا فكَاكَ له إذ لا يجد ما ينتزعه من عقله أو ينتزع عقله منه إلا أن يموت أو يُجن"([123]). وبذلك يحدد "الرافعي" الجمال بمدى حدوث الفهم والتأثير وثبوت هذا التأثير، فجمال نستحسنه بمقدار الفهم، أي كلما ازداد فهمنا ازداد استحساننا له، فـ "هو جمال خاضع للإنسان ولا سلطان له إلاّ بعض الميل والرغبة في النفس ومنه كل مناظر الطبيعة"([124]).

وجمال نعشقه بمقدار تأثير الفهم فينا، أي كلما تاثرنا بذلك الفهم ازداد تأثيره في عشقنا. فـ "هو الجمال الذي يُسَلَّط من ناحية ويخضع من ناحية تقابلها"([125]).

وجمال نُجَنُّ به بمقدار ثبوت تأثير الفهم فينا، أي بمقدار استمرار ثبوت هذا التأثير يتسلّط الجمال على العقل فيفقده صوابه([126]).

ولمعرفة الجمال يرى "الرافعي" ألاّ نسأل عنه من يُحسُّ الفكر والإبانة عنه([127])، ولاسيما إذا كان فكره فكراً مادياً هو حقيقة عيشه في هذه الدنيا، لأنه "إذا عرض له شيء من جمال الطبيعة أسرع هذا الفكر المبتذل فملأ العين وأطلّ منها فلا تنفذ صفة من صفات الجمال الطبيعي إلاّ بسلطان منه، فيرى هذا الإنسان الشيء الجميل وكأنه يُحَدّثُ عنه نفسه الخرساء، بأصابع الأعمى الذي يتعرّف الأشياء بلمسها، وعلى مقدار ما في الإنسان من هذا الفكر القبيح يكون مقدار قبح الطبيعة الجميلة في عينيه"([128]).

■ الجميل الذي لايجدّد بمعانيه حواسك وعواطفك، ويعيدها غضّة طرية كما فطرت من قبل، لا يسمّى جميلاً إلا على لغة المجاز.

---

[120] ـ مصطفى صادق الرافعي: رسائل الأحزان، ص125.
[121] ـ المصدر نفسه، ص126.
[122] ـ مصطفى صادق الرافعي: السحاب الأحمر، ص29.
[123] ـ مصطفى صادق الرافعي: رسائل الأحزان، ص104.
[124] ـ المصدر السابق، ص141.
[125] ـ المصدر نفسه، ص141.
[126] ـ المصدر نفسه، ص141،
[127] ـ مصطفى صادق الرافعي: رسائل الأحزان، ص126.
[128] مصطفى صادق الرافعي : حديث القمر ، ص 29.

ولذلك فهو يدعونا إلى أن نسأل عنه عاشقاً يُحسن الشعور والتعبير عنه لأنه الشاعر بقلبه وفكره وحوادثه وحبيبته([129]). ولأن النفوس هي التي تدرك قيمة الجمال([130]).

وهذا الجمال الذي يحدثنا عنه "الرافعي" هو مثال الجمال الكامل الذي لا يقرّه إلا مثال الحب الكامل([131]). ومن ثم فعبودية الحب هي عبودية للجمال.

كان لموضوعي الحب والجمال مصدران يستمد منهما "الرافعي" صوره ومعانيه وهما "المرأة" و"الطبيعة" فعليهما أقام فلسفته الأدبية، دون أن يغفل الإطلاع على ما سبقه من كتب خصصها أصحابها لمثل هذه الموضوعات. ففي رسالة بعث بها إلى صديقه "أبو رية" وجدته يطلب فيها منه أن يتصفح "إخوان الصفا"، ويخبره عمّا إذا كانوا قد كتبوا عن الجمال لأنه لم يقرأ من هذا إلا قليلاً([132])، كما وجدته في حديثه عن الحب في كتابه "أوراق الورد" يأخذ عن الفيلسوف الكبير "ابن سينا"([133]).

يتضح من هنا أن "الرافعي" عندما قال في كتابه "أوراق الورد" بأن هذا الكتاب جاء لسدّ المكان الخالي في الأدب العربي لا يعني أنه لم تكن هناك كتب في هذه الفلسفة، أو في مثل هذه الموضوعات كما ذهب إلى ذلك الدكتور "فتحي عبد القادر فريد "في كتابه" بلاغة القرآن في أدب "الرافعي"([134])، وإنما وجد "الرافعي" فيما ذكروه فراغاً أدركه فأتمه حتى يتحامى بالشباب عن مواطن الشبهات التي زرعها الاستعمار أو كان يزرعها الملحدون من معاصريه في صفوفهم قصد القضاء على دينهم ولغتهم، ولذلك جاءت فلسفته تحمل بذور الإصلاح نحو الفضيلة سمواً بالحياة نفسها، وبحياة الأمة ويقظتها.

الجزائر- جامعة قسنطينة

قائمة المصادر والمراجع:

(1)- ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والآلاف، تحقيق: فاروق سعد. دار مكتبة الحياة- بيروت 1980.

(2)- أبورية، محمود: من رسائل الرافعي، دار المعارف بمصر- القاهرة، الطبعة الثانية 1969.

(3)- البدري، مصطفى نعمان: الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد (مخطوط)، رسالة دكتوراه، دار العلوم- القاهرة 1974.

(4)- الجوزو، مصطفى: مصطفى صادق الرافعي رائد الرمزية العربية المطلة على السوريالية. دار الأندلس- بيروت، الطبعة الأولى 1985.

(5)- الرافعي، مصطفى صادق: حديث القمر، دار الكتاب العربي- بيروت، الطبعة السابعة 1974.

[129] - مصطفى صادق الرافعي: رسائل الأحزان، ص126.
[130] - مصطفى صادق الرافعي: حديث القمر، ص76.
[131] - المصدر نفسه، ص16.
[132] - محمود أبو رية: من رسائل الرافعي، ص208.
[133] - مصطفى صادق الرافعي: أوراق الورد، ص13.
[134] - فتحي عبد القادر فريد: بلاغة القرآن في أدب الرافعي، ص46، 47.

(6)- الرافعي، مصطفى صادق: رسائل الأحزان في فلسفة الجمال والحب. مطبعة الهلال بمصر 1924.

(7)- الرافعي، مصطفى صادق: السحاب الأحمر- مطبعة الاستقامة بالقاهرة، الطبعة السادسة 1955.

(8)- الرافعي، مصطفى صادق: أوراق الورد رسائلها ورسائله. دار الكتاب العربي- بيروت، الطبعة التاسعة 1973.

(9)- العريان، محمد سعيد: حياة الرافعي. المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة- الشركة الشرقية للنشر والتوزيع- بيروت، الطبعة الثالثة 1955.

(10)- فريد، فتحي عبد القادر: بلاغة القرآن في أدب الرافعي، دار المنار للنشر والتوزيع- القاهرة، الطبعة الأولى.

□□□

القرابين

شعر: محمود نقشو

هلْ أغدقَ الصحبُ الشرابَ
فنام طيرُ الروحِ عند نوافذِ المنفى
وقضبانِ الشبابيكِ العتيقةِ
واستراحَ المستحيلُ؟
قُلْ لي:
وهلْ بقيَ السؤالُ يرفُّ في أفقِ اليباسِ
كخيطِ بهجتنا
ويومضُ ساعةَ العدمِ الطويلُ؟
طابَ السقوطُ من البياضِ
فلا تصدقْ ضحكتي إنْ جاءكَ الليلُ
البهيمُ
وحامَ عند البابِ حرّاسُ المكانِ
قبيلَ ينطفئُ الفتيلُ
ولقدْ تكسَّرَ ظلّنا في هذهِ الساعاتِ..
فاقطفْ لهفتي مِنْ قبلِ يحملنا السكوتُ
إلى الكلامِ المستطيلُ
في لحظةٍ يلدُ الشرودُ بها عناقيدَ
النعاسِ
إذا تلعثمَ نومنا في صحوهِ،
وأفاقَ ثانيةً سؤالُ الخوفِ مِنْ نومٍ
ثقيلٍ...
لا يُهَدْهِدهُ الرحيلُ
ياآخرَ الصَحْبِ
اقتربنا مِنْ صباحِ الأربعاءِ

فهلْ نهاجرُ ؟...
أمْ نقامرُ بالسكوتِ فنربحَ الآتي..
متى اقتربَ الشهيقُ
وأينعتْ فينا ورودُ الضوءِ،
وارتفعَ الصهيلُ
* لكَ أنْ تكونَ كما أكونُ
وأنْ أكونَ كما يكونُ الطيبّونَ
إذا تَعَقَّبنا الشتاءُ إلى مفارقِ
حُلْمنا
فستهبطُ الذكرى قريباً فوقَ
سطحِ الروحِ
غيماتٍ
ودفلى
وانتظار
مانفعُ دمعتنا إذا أزِفَ البكاءُ
وأدبرتْ فينا دروبُ اللوزِ والتفاحِ نحو
ختامنا
وتعتّقتْ فينا الجرارُ؟
- كمْ نحنُ متفقانِ حولَ اللهِ والآتي
ومختلفانِ في باقي التفاصيلِ
الكثيرةِ
أيّها الضّدُ المقدسُ
أيّها الصِنْوُ البغيضُ
وأيّها الرجلُ الأوارُ!

أنا غاربٌ....
علّقْ يديكَ على زجاجِ الانطفاءِ
ولا تغادرْ...
كي أخُنْكَ فكرةً
وتحْدني قمراً إذا حانَ الفرارُ
في ذلك الركنِ التقينا،
وافترقنا في الطريقِ إلى السوادِ...
أتذكرُ القمرَ الصغيرَ،
وواحةَ الليمونِ تسبحُ في شواطئِ ليلنا؟
ماكنتُ أعرفُ أنَّ ذاكرةً ستبلعُنا
وتشربُنا الأواني حينَ تظمأُ
والبلادُ لهاثُنا
ولنا عروشُ الماءِ تعلو فوقَ ألواحِ الصباحِ..
على الجدارْ
* بَلْ كانَ يعلو سنديانُ الصمتِ..
مكتظّاً بأشلاءِ النعاسِ
الآدميِّ
هنيهةً
الإشراقِ..
يبحثُ عَنْ خيولِ الضوءِ فينا..
عَنْ تقدّمِ دفقةِ اليخضورِ..
كي لا يرحلَ الليلُ القديمُ على جناحَيْ جُلّنارْ
- إنّي سوايَ
فلا أنا أنتَ القرينُ
ولا أنا أنتَ الحزينُ
فدُلّني أينَ الشمالُ لأذرفَ الساعاتِ..
في وطنٍ وُلدنا عندهُ ذاتَ احتضارْ
قُدّتْ دمائي في غروبِ اللونِ
طارتْ في الهبوبِ أنايَ
كيفَ تكسَّرُ الروحُ الخرابُ..

فما أرى غيرَ اليباسِ يُعتّقُ الوقتَ البريءَ بقبوِ حزني،
ثمَّ يجلسُ في جوارِ المعبدِ المهجورِ..
يتلو سورةَ الباقينَ مِنْ زمنِ الحصارْ
حتّى يُجلجلَني السُعارْ
هَلْ نحنُ مندثرانِ في هذا الخشوعِ...
أم الرذاذُ يُعكّرُ الآتي؟،
وليسَ يُحيطنا الصفصافُ في هذا الهجيرِ
لننطفي قبلَ النهارْ
* بَلْ خوفنا وطنٌ
وغربتنا أوارٌ
والشعرُ يهبطُ مِنْ عناقيدِ الرؤى سِقْطاً فتُسْدلُ دمعةً،
وحدودُ فكرتنا تضيقُ
تسودُّ فاكهةُ المساءِ،
وليلنا يبكي علينا..
أيّها الوجعُ الصديقُ
- هل مسّنا ضُرٌّ لنفتحَ حيّزاً للموتِ في دمنا؟
وهل هذا الطريقُ هو الطريقُ إلى خريفِ الاعترافِ؟
وزهرةُ الليمونِ تومضُ
والنبيذُ هوَ النبيذُ
وأنتَ أنتَ
أنا سوايَ المستحيلُ
على خطوطِ التيهِ أشْرُدُ
والملوحةُ تسرقُ الماءَ العميقَ مِنَ الينابيعِ القديمةِ
في الجسدْ
يا دفءَ أيّامي العذارى..
في نوافذَ لا تطلُّ على أحَدْ

ماذا تخَبئُ شرفة النارنج مِنْ ألقِ
الطقوسِ
وشقوةَ التجديفِ في هذا الزبدْ..
ماذا يخبّئُ شارع النخلِ الطويلِ
من الهديلِ..؟
إذا الحمائم أدبرتْ
وأتى جميعُ العابرينَ إلى
الشواطئ
مِنْ ثمالاتِ الطفولةِ...
هازئين بما تشتّتَ
واتحدْ
ودمٌ على ذاكَ القميصِ يحيطهمْ...
كي لا يهاجرَ يوسفُ الأحلى إلى عليائهِ
في السرِّ
وقتَ خيانةِ الوردِ الشفيفِ
وقبلَ خاتمةِ الخريفِ
وبعدَ فاتحةٍ تُعيدُ الشكَّ
والأشياءُ تدلفُ في دهاليزِ
البدايةِ...
مثلَ حبلٍ مِنْ مَسَدْ..
هَبْني الطفولةَ ساعةً ياخالقَ الزيتونِ
كيْ أبكي على مرأى من الألمِ
الرغيدِ
إذا أفاقَ الليلُ ثانيةً،
وأطلقَ في دمي
الحرّاسَ في هذا اليبابْ
هَبْني وُضوحَ الظلِّ...
دعْني أيّها الحجرُ الرّجيمُ أمدُّ رأسي...
مِنْ كوى الكأسِ
الخضابْ
لأرى تضاريسَ الوجودِ..
كما تراني ساعةَ القفْرِ السحيقِ
وأدخلُ في المتاهاتِ الغريقةِ...

مِنْ ثقوبِ الممكنِ الممنوعِ في هذا
الخرابْ
ياربَّ هذا النملِ..
هذا النحلِ..
هذا النخلِ..
ماجدوى اللّهاثِ إذا الحمامُ
تكسَّرتْ أبراجُهُ..؟
ونأى الخريف بكل أصواتِ
الطفولةِ عن بحيراتِ المساءِ
جداولاً..
قططاً تمشّطُ شارعاً رخواً..
وأرصفةً سرابْ
* لكَ ما تكونُ
فهلْ تكونُ كما
يريدُ الشاطئُ الغربيُّ في هذا السديمِ؟
وهلْ ستهبطُ عند نفسكَ..
أيّها المدفونُ في رَمْلِ المسيرِ
إذا استراحَ العابرونَ على تخومِ
الاغترابْ..؟
أنا حافلٌ بالريحِ...
لكنَّ السنابلَ لا تُطيقُ هبوبَ أشرعتي..
فما نَفْعُ الرحيلِ الآنَ عَنْ هذا المضيقِ
إذا تجهَّمَ ذلك القمرُ الصغيرُ
وقوسُ أروقةِ
الرغابْ..؟
- حَدِّقْ هنالكَ أيّها الطيرُ الحزينُ
ألا ترى شفقَ الكلامِ يلوحُ
حَدِّقْ هاهنا،
ودعَ السكوتَ يذوبُ في حَرِّ الكلامْ
وأنا وأنتَ
وزرقةُ الوقتِ الصقيعِ
ورجفةُ الضوءِ الوضيعِ
ولُجَّةٌ أخرى تقاربنا على كَتِفِ الظلامْ
إنّي إليكَ أمدُّ نفسي...

فالتقطني كي أدُلَّك أينَ معبدُنا
وأينَ تدفّقَ الظلُّ الثقيلُ
وكيفَ كاهنةُ المكانِ ترتّبُ الذكرى..
فينسدلُ الغمامُ
هَلْ مسّنا سحرُ الشرابِ...
أم الهزائمُ أينعتْ فينا عناقيدَ السلامُ..؟
خمسينَ نافذةُ رميتُ
وما رميتُ سوى اليبابِ
وعشقِ سيّدةٍ مِنَ الزمنِ الحرامُ
خمسينَ خاتمةً، وماأزفتْ طيورُ الممكنِ المسكونِ فينا..
أيّها الوجعُ العميقُ
خمسينَ بارقةً، وماكانَ النعاسُ يغورُ في دمنا
لنبذلَ دفقةً أخرى مِنَ الروحِ الثّريةِ..
ساعةَ الوطنِ الغريقُ
مَنْ أنتَ ياقلقي الغريبُ،
ومَنْ أنا..؟..
اثنانِ مرتجفانِ في هذا السكونِ
ونكتفي بالوردِ والذكرى لنومضَ يا صديقُ
مَنْ نحنُ..؟
آنَ الموتُ ..
آنَ تدفّقُ الآتي..
فسقفُ الغيمِ يَرْسُمُ ظلَّنا في وُجْهَةِ بِكْرٍ..،
وخاتمةٍ حريقٌ
والقلبُ منسدلٌ
فما نفعُ الشهيقْ..؟!
* إنّي سواكَ...
فلا تكنْ غيرَ احتمالٍ في تشكّلِ فكرةٍ بيضاءَ..
مِنْ عَدَمِ المحالْ
فلطالما كُسِرَ السؤالْ..

يا سيّدَ القلقِ الطويلِ،
وإينعَ الخوفُ الطويلُ على نوافذنا كداليةِ الشحوبِ
وأطلقَ العنقودُ في دمنا الوصالْ
هاجرْ إليَّ إذا هجرتكَ..
واستمحْ عذرَ الورودِ النائماتِ على الرصيفِ
لتبلغَ الممنوعَ إنْ لاحَ الشمالُ
فجنوبُنا يمتدُّ حتى القيظِ،
والباقي سُدى فيما تبقّى في السلالْ
- ماذا على لوحِ الشرابِ يرفُّ..
قُلْ لي يارفيقُ..
سوى الظنونْ..؟
ونبيذنا مرآتُنا الأولى..
فدعْ للهِ ما للهِ
واشربْ كي تراني نصفَ قوسٍ ذابلٍ
أوْ نصفَ كأسٍ قاحلٍ
في آخرِ الليلِ الهتونْ
أنا مائلٌ..
هَلْ أنتَ مثلي قَدْ بلعتَ الكأسَ..؟
هذي شرفةٌ ...
فتعالَ نرسمْ ظلَّنا فوق البحيراتِ البعيدةِ
ربّما تأتي مِنَ الأشلاءِ سيّدةُ الفتونِ..،
ولا نحسُّ لوَقْعِها صوتاً..،
ولا ظلاً لمقدمها
ونعشقها
ونذبلُ ذاتَ صبحٍ أبيضٍ
والدمعُ ينشفُ في العيونْ
أنا حافلٌ..
لا أستطيعُ الآنَ أنْ أتلو على القحطِ الربيعَ
إذا أتى قمرٌ إلينا
واستراحَ العاشقونْ

أنا داخلٌ في فكرتينِ
وشرفتينِ
وأشربُ المأفونَ من هذا الشرابِ..
فلا أقولُ
ولا أزولُ
فهَلْ تَعَقَّبَني السديمُ..؟
ها أنتَ أنتَ...
أنا سوايَ..
فعاقرِ الكأسَ الحميمَ لننتمي لخرافةِ الآتي..،
وندخلَ في طقوسِ الخصبِ ثانيةً
ويعلو النهرُ..
في النهرِ القديمْ
هَلْ أنتَ تتبعني..؟
سنهبطُ لحظتينِ على سطوحِ الظلمةِ الأولى..
فماذا تطلبُ الآنَ..؟
اقتربنا مِنْ سَواحلِ صبحنا المبتورِ..
عَلِّقْ ظلّنا فوقَ المدى
حَلِّقْ بنا فوق الوهادْ
هانحنُ مختلفانِ...
مفترقانِ في هذا السؤالِ...
فلا تقامرْ بالرجوعِ إلى الرمادِ
...

مِنَ الرمادْ..
هذي الشطوطُ شهيَّةٌ
وقصيَّةٌ
فتعالَ نبلغُها قبيلَ يؤذّنُ الآتي
وندخلُ في السوادْ
يا سيِّدَ الصمتِ المبعثرِ في جهاتي...
أطلِقَ اللّغةَ الحبيسةَ،
واشربِ النسيانَ
وابدأ بالدبيبْ
في الوقتِ متّسعٌ لشمسٍ تُؤْنِسُ الوقتَ القريبْ
وإذا ارتمى العنقودُ ثانية بحضنِ الكأسِ،
وارتفعَ اللّهيبُ
أذِّنْ هنالكَ في العبادِ..
إذا القتادُ أحاطَهُمْ
وإذا السؤالُ أجابَهُمْ
في آخرِ الدفْقِ الخصيبْ
فكذا يكونُ الطيِّبونَ
كذا يكونُ الخاسرونَ
كذا القرابينُ..
استبدَّتْ بالسؤالِ..
فَمَنْ يُجيبُ؟؟..

□□□

المجذاف

شعر د. نزار بريك هنيدي

-1-

لا يَتْرُكُ المجذافَ
عيناهُ علىالأفقِ البعيدِ
وقلبُهُ يتَصيَّدُ الأقمارَ
حينَ تطلُّ من شرفاتها
مفتونةً بالزورقِ المحمولِ
فوقَ مناكبِ الأمواجِ
في عرسِ الرحيلْ
أذْناهُ غارقتانِ
في حمّى نداءٍ غامضٍ
ورؤاهُ تَسْرَحُ
في بساتينِ الذهولْ
كلماتُهُ ترعى إشاراتِ المدى
وتعبُّ من قَطْرِ الندى
لترشَّ أهدابَ الفصولْ

-2-

لا يتركُ المجذافَ
يعبثُ بالرذاذِ وبالزمانِ
يعاكسُ التيّارَ وَ الأيامَ
يلهو
بانكسارِ الضوءِ والرغباتِ
يَحتَضِنُ انفجاراتِ الكواكبِ والمشاعرِ
يحتفي
بأشعةِ الشمسِ التي
تفضي إليه بسرِّ نشوتِها
إذا استَلْقَتْ على جَسَدِ الأصيلْ
يحنو على نجْمٍ هوى
من برجِهِ
فَتَلَقَّفَتهُ حَمامةٌ
سَحَرَتْهُ حبّاً
فانْبرى
- من فرطِ بهجتِهِ-
يبادلُها الهَديلْ
ويَذُوبُ وَجْداً
إنْ رأى برقاً
يُراوِدُ غيمةً عَنْ نفسِها
حتى تفيضَ
فتغمرُ الدنيا بأفراحِ الهطولْ
ويعودُ طفلاً
حين يَلْمحُ حولَهُ الأسماكَ
تقفزُ في حبورٍ
ثم تغطسُ
كي تُحَدِّثَ أمَّها
فوقَ سطحِ الماءِ
ليسَ لها مثيلْ
ويطيرُ خلفَ نوارسٍ
سَئِمَتْ رتابةَ عالمِ الشطآنِ
فانطلَقَتْ

تُفَتِّشُ في مجاهيل الفضاءِ
عن البديلْ

-3-

لا يتركُ المجذافَ
كان بِوُسعِهِ أنْ يستَكِينَ
إلى الهدوءِ
وأنْ يُرَوِّضَ روحَهُ
كي يستطيعَ العيشَ في دِعَةٍ
وكان بوسعِهِ
منذ البدايةِ
أن يُهَيِّءَ نَفْسَهُ
للنوم في قبرِ السهولْ
لكنَّهُ اختارَ الحياةَ
ولا حياةَ
إذا تَقَمَّصَ جلدَ حرباءٍ
ورأسَ نعامةٍ
وارتاحَ في ظلِّ النَّخيلْ

-4-

منذُ البدايةِ
كانَ في أعماقِهِ
مهرٌ جُموحٌ
لا يَكفُّ عن الصهيلْ
وفراشةٌ حمقاءُ
لا تهوى سوى لَمْحِ الجمالِ
ولو تَخَبَّأَ
في جفونِ المستحيلْ
وبَراعمٌ تزهو
بأنَّ يَفَاعَها الأبديَّ
لا يخشى النوائبَ
أو يُهدِّدُهُ الذبولْ
وقلاعُ أحلامٍ
تُعانِقُ قبَّةَ الجوزاءِ
تهزَأُ بالزمانِ وبالمكانِ
وتَزْدَري هولَ الصواعقِ
والعواصفِ
والسيولْ

-5-

منذُ البدايةِ
كان يعرفُ أنَّهُ
من نَسْلِ ريحٍ
لا يَقَرُّ لها مقامٌ
أوتُحَدِّدُها تُخومُ
أو تَسيرُ على دليلْ
لا ينتمي
إلاّ إلى النورِ الذي
يَتَخَلَّلُ الأشياءَ
يَكشِفُ
سرَّ جَوهَرِها النبيلْ
أقرانُهُ : البحرُ الذي
لا يَعْتَريهِ الضيقُ
والنارُ التي
لا تَسْتَضيءُ
بغيرِ وَهَجِ فؤادِها
والليلْ
حينَ يضمُّ أضدادَ الورى
في ثوبِهِ الداجي الجليلْ

-6-

منذ البدايةِ
كان يبحثُ عن سبيلْ
ليقولَ ما يَحيا
ويَحيا
مايقولْ

فاستلَّ مجذافَ الكلامِ
من الصدى
ومن الركامِ
وراحَ يُبْحِرُ في شرايين الوجودِ
مُيمِّماً
شَطرَ الأصولْ

-7-

لَنْ يتركَ المجذافَ
مازالت دروبُ حياتِهِ حبلى
فكيفَ يغيبُ عنها
أو يُغَيِّبُها
بتعجيلِ الوصولْ

□□□

أعشاشُ
لأجراس الروح

شعر : زكي الأسطة

فَلْتَتْرُكْ فَجْرَكَ في حنْكَته

قُلْ إنْ هِيَ إلاّ ساعة صمتٍ
تُفرغُ قلبكَ في موجتِها
دون حسابْ
فَلْتَتْرُكْ فَجْرَكَ في حِنْكَتِهِ،
قَدْ تَتَبَوّأُ قشرةُ روحِكَ
أعلى ما تبلغُهُ الخشْيَةُ
من أسبابْ

فُسحَةٌ تكفي لإطلاقِ الشموس

هُم مَنْ أرادوا
أنْ تَعُضَّ البرقَ باللّغة الفسيحةِ،
أنْ تَشُدَّ الموتَ من أذنَيْه،
أن تمضي إلى النعناعِ
كي تحظى بِفِطنَةِ عَصْرِهِ
هُمْ مَنْ أرادوا

أن يَرُجّكَ زمهريرُ الروحِ،
أنْ تجثو على شفتيكَ،
أنّ يرميكَ تمثالُ الفراغِ
بِنَسْرِهِ

أمْسكْ قليلاً
لا تَنْسَ اللُّؤلؤَ البريَّ
في قارورةِ النسيانِ،
ثَمَّةَ فُسْحَةٌ
تكفي لإطلاقِ الشُّموسِ
على الخرابِ بِأسْرِهِ

لَسْعَةُ البرتقالِ

عاقَرَتْهُ إلى عقرِ أحْلامِهِ
لَسْعَةُ البُرْتُقَالْ

وأهالَتْ عليه زُهَاءَ فَضَاءٍ
من الصوتِ والموتِ
حتّى
استَتَبَّتْ
له الآزِفاتُ بأسرارِ أسرارِها
واشْرَأَبَّتْ
لهُ القاذفاتُ بِأوزارِ أوزارِها
فأفَاقَ على أُفُقٍ
راح يَلْوي أعِنَّتَهُ بِيَدَيْهِ
لكيلا يُشابهُ
إلاّ اشتباكَ أحاسيسِهِ بالينابيعِ
لا غَيْرَ ،
أو لِيُلامِسَ

رَوْنَقَ أضواءِ شهوتِهِ
في رؤوس الجبالْ

ضَرَبَتْهُ براثنُ إلهامِهِ
فاستجارَ برمضاءِ سيِّدَةٍ
جَرَحَتْه بنعناعها ذات ومضٍ
إلى أنِ تمزَّقَ تحت شرايينِهِ
وتضرَّجَ
بالشِّعْرِ حتى نهاياتِ أطرافِهِ،
بالنوارسِ حتّى الثمالَة،
بالحبِّ حتى حدود الزوالْ
سأنحتُ بعضَ الهدوء

سأعصرُ قَيْلولةً
فوق حَصْبَاءِ قَلبي قَليلاً
وأمزُجُها بالنُّعاسِ الوَلُودِ
سَأَنْحَتُ بعضَ الهدوءِ
وأرسمُ نصْفَ مَكَانْ

لَعَلِّي بذلك أضْمَنُ مَأْوىً
إذا عُدْتُ من أفقِ الأبديَّةِ
ذات زمانْ
******

قصائد لقمر آخر

شعر : سمير رافع

عينا قمر...

عَيْنا سَفَرْ...
أَيْقونتان عليهما أُمّ المسيحِ وطِفْلُها
وغمامَتان غَفا على جرحيهما
مَطَرٌ يُشاءُ ويُنْتَظَرْ....
عينان تنتَقِلان بي
لِقَضاءِ بَعْضِ الوقت
في كوبا وفي كندا
وتقترحان
أَخْذَ إجازةٍ في الصّينِ أو غانا
ويَنْدَهُ فيهما
مفتاح عاصمةِ المَجَرْ.....
لا أملكُ الدنيا ، وعيناها مُهاجرتان
نُحُرُ الزَّنْجبيلِ هُما
وسَوْ سَنْتانِ في خَدِّ السَّواقي الزّاحفاتِ
إلى مَقَرْ....
سُبحانَ عينيها
تَلُمّان الأسى عن خاطري
فَتُحَرِّضان بيَ النَّزْوَعَ إليهما
تَثِبانِ من رُكْنٍ لآخَرَ
مِثْلَ صَيْحاتِ البَسُوْسِ
فَأَلتقي وَجْدي لأنّ الحبَّ غالٍ
والفطامَ على ذوي ثَغْرٍ عسيرٌ يا
بَشَرْ....
عينا قمر....

حُلْمان مَدْعُوكان بالعسلِ الشّهيِّ
وفرصتان لِخَوْضِ تجربَةِ التَّخَفّفِ
مِنْ قَدَرْ....

فمها

فَمُها مَزِيجٌ من فُصُوْلٍ واشْتِهاءُ...
فمها نسيجٌ
من نِبالِ الوقْتِ والأنْسامِ
والراح المعُتّقِ في دنانِ الرّوحِ
يَمْنَعُ كبريائي عن عبادَتِهِ
وجودُ اللهِ في تَلِّ السّماءُ...
فَمُها قليلٌ مثْلُهُ
صِيغَتْ خلاياهُ من الليمونِ.
مَسْحُوْرُ الرُّضابِ
مُنَوَّرُ الأسْنان
مَقْبولُ الدُّعاءُ...
ثَغْرٌ لذيذٌ
رَغْمَ أنّي لم أذُقْهُ
ولن أذوقَ مِنْ الحَياءْ

شَعر

للَمَرةِ الأولى
رأيتُ شَعْرَها
فضِعْتُ في مَداهُ
قد كان يدعوني الفُجُوْرُ
لاكتشافِ لونِهِ وطولِهِ

ولم يكُنْ زُهدي يرى بِهِ
سوى وَلِيِّهِ الفَرْدِ
ومُشْتهاهُ...
هذا الخِمارُ اليَعْرُبِيُّ
مَزْحَةٌ ثقيلةٌ من أهْلِها
شَرْقِيَّةٌ
جازَ لها أن تُخْفيَ الشَّعْرَ الحياديَّ
عن العيونِ،
لكنْ تَظْهرُ الشّفاه ...
يارَبُّ قد حَيَّرْتَني فآهْ.....
أنتَ الذي خلقْتَ شَعْرَها
فكيف لا تُبيحُ أنْ نَراهْ.....؟

خُدان

خَدّانِ مَحْروقانِ بالشُّمُوسْ....
ياِلهما طِفْلين مَسْعُودَيْنِ
نَعْسانَيْنِ
جاهِزَين للقُبَلْ
فمي على أَمَلْ
وحَظُّهُ أعرفهُ نُحُوسْ....

وأسنانها

أسنانها
ثلجٌ شَفيفٌ فوق قِرْميدِ الكلامْ......
كيف إذن
أنجو وكلُّ الماء من حولي
مُشيرٌ لي
أن أغْرَقْ
هل قُلْتَ أمراً لا يُصَدَّقْ.؟...
لا يامنامْ

شيءٌ عنها

" قَمَرُ " الخجولةُ أغْضَبَتْها ضحكتي
فتوعَّدَتْ بإراءَتي ظُهْراً نجومَ الباديَهْ..
لو أنّها تدرْري
لَما فعَلَتْ
لقد كانتْ (قَمَيْرَةُ) ترتدي تحت المَخامِلِ
كنزةً مَقْلوبَةً
فبَدتْ لِعَيْنيْ عارِيَهْ........

الجبين

من أيِّ ذاكرةٍ تَحَدَّرتِ الصَّبِيّه؟
وهل الرياضيّاتُ قافِلَةٌ تَجُوزُ جبينَها
أمْ أنَّ جبهتها رقومٌ سومَرِيّهْ؟...

المعاني

بِطِيبَتِها غدت شِبْها لامّي

معانيها مُوَكله بهمّيْ

تعوّدَتِ العروسَه رَجْفَ كفي

ترَدّدَ ما اقولُ وتحمِلُ اسْمي

فإنْ زالت خيوط اسَايَ عنها

فلن يَحتجْ منها غيرَ وَهْمِ

هما حاجبان

هما خَيْمتان مُظَلّلتانْ،،،،
لأجفانِ نَعْسى
وجُنْدِيّتانِ مُحارِبتانْ...
تَذُودان عن لونِ عينين فاترَتَيْنِ
هما حاجبانْ....
هما مُعْجِبانْ...

ملحق

وَقَرَتْ قَمَرْ....
فَأنسْتُ فيها حين أغوَتْني الجُفونُ
الهُدْبُ
آنسةً ولا كُلّ الصّبايا ...
وقرأتُ عنها
في الفريدِ من العقودِ

وفي الليالي الألْفِ
في عَشْرِ الوَصايا ...
وسَمِعْتُ منها
خَفْقَ رَفرَفَةِ النسورِ
إذا تَحُوْمُ على الضّحايا ...
فبأيِّ نَوْلٍ أخْتفي
لأُجِيرَ عُرْيَ الرُّوحِ
من عين المرايا.......؟

□□□

إنـطـفـاءات

شعر : ماجد قاروط

-1-

أأغلقُ تلكَ النوافذَ
حتى تضيقَ الأنوثةُ أكثَرَ أكثَرَ؟
ثم لتُصبح شاسعةَ الضيقِ
نمْتُ
بوسعيَ أنْ أتمزّقَ من داخلِ الحرفِ
حتى يفرَّ النعاسُ السحيقُ
سأبقى ولن أتحركَ
تتّسِخ الروح لَوْ جَسَدي هزَّ جدرانهُ
مرّتين
دمي أبداً لا يُطاقُ
أنا كيفَ لا أحسُدُ السقفَ
والسقفُ مبتعدٌ عن دمي
خلسةً لا أملُّ
ألا مِنْ شتاء
يوسِّعُ حيطانَه الموتُ
كي أهطل الآن
لوْ أعْرف البابَ ما كنتُ أمسُكتُ قبضةَ
قلبي
ولا كَرِهَتْ شفتاي التمدُّدَ في باب ثغري

-2-

طَفَوْتَ على الدمْعِ
كي يبرأ الحزنُ منْكَ
ولكنْ سَقَطْتَ
وأُفْلِتَ من قدميكَ الهوى
حينَ كنْتَ ستَصْعَدُ حتى ذرا الماءِ
ما عادَ وَجْهُكَ يكتظ بالثلجِ
مِنْ كثْرةِ الظمأ المعتليكَ
تَمَنّيْتَ أنْ تُصبحَ الماءَ
حولك ليلٌ ظلامٌ
دمي لكَ
ها قد صَعِدْتَ الجدارَ
ولم تستردَّ الشبابيكَ
حزنُكَ كيفَ سترحلُ عنهُ ، متى ؟
والحقائبُ فارغةٌ.

-3-

قليلاً قليلاً تموتُ الأصابعُ
لوْ طَلَبَ القومُ أنْ أُبعِدَ النومَ عني
سَأُبعِدُهُ بيدِ الظلِّ
كيف أفكرُ بالشمس كيفَ
ولا أحدٌ بَلَغَ الرشدَ داخلَ رأسي
وعُدْتُ أنامُ
أتى القوم واتهموني بأنيَ أرتكبُ
الصمتَ
حيناً من الدهرِ لي في السقوطِ
ملائكةٌ من حميم
وحيناً من الماءِ لي ظمأٌ للقصيدةِ

ليس جنوناً إذا ما كَظَمْتُ يدي
بين جرحي

-4-

بكيْتَ وهم يسألونكَ كيف هَزَمْتَ القبائلَ
لم يعرفوا أنكَ الآن
تذرف كلَّ النخيلِ فتنزلقُ الخيلَ
كم رجلاً تحتوي شفتاك
لتَصْرخَ حتى حدودِ العشائرِ
فَرَّقْتَ عنْكَ الجموعَ
تَقدّمْتَ ثم تقدّمت
كلُّك ظنٌّ بأنكَ واجهةُ الروحِ
تَعْبَثُ بالأرضِ
كنْتَ تميلَ إلى الرملِ
خشْيَةَ أن يطعنوا الماءَ يوماً مِنَ الظَّهرِ

ما هكذا أنتَ
تقبعُ في جسدٍ فوقَ ما يشتهي الموتُ
آهِ تعبْتَ كثيراً
سقَطْتَ سَقَطْتَ سَقَطْتَ
أبَعْدَ اليباسِ أتَيْتَ تُلقّقُ للنخل تمراً
فكيفَ ستنتظرُ الريحَ أن تتفتّح نحلاً
غزيراً
وأنتَ تُراوحُ في عسلٍ غير مُجْدِ
يقولونَ عنكَ فتَحتَ جميعَ البلاد
وآخرُ ما سَقَطَ الآن عيناكَ
هلاّ أدَرْتَ لنا وجهَ جُرْحِكَ حتى نراكَ
أدَرْتَ ، رأيناكَ
خُدُّك ما عادَ يعرف كيف سيسندُ عينيكَ
كنْتَ دماً عن دمٍ تنقل الطعناتِ

قــانــا

تـلـبـس ثــوب الــعـيد

شعر: محمد ابراهيم عياش

-1-

حينما أطبقتِ الأرضُ على جدرانِ روحي،
ورَمتْ أرجُلَها الدّنيا على جسمي،
تململْتُ ، ولكن دون جدوى،
فغبارُ الطّلْعِ يمتدّ ، ويزدادُ انتشارا.
وأرى منْ فتحة الآلامِ أحلاماً،
وأغفو دون وعيٍ ،
ثمّ أصحو استبينُ الجسدَ الممتدّ،..
في أوّلِ مَشْهدٍ
يبدأ العَرْضُ بلَحْنٍ عربيّ،...
يرتدي ثوباً مِنَ الدّيباجِ
والأنفاسُ تصّاعدُ
مِنْ بين الشّفاهِ القرمزيّةْ .

-2-

دارتْ الدّنيا أمامي،
طفلةً لاتعرف الحقدَ،
ولا الخوْفَ
وخلفي ألف ذئب يتوعَّدُ .

-3-

ارفعوا الأغلالَ عنّي واتركوني،
لأرى مِنْ حلمة النّهر حياتي
وأرى آخر جرح عربيّ
- قبل أن تُطبقَ أجفاني-
على الأخشابِ
أمضي دونما ثوْبٍ،
وأرخي جسداً للرّيح عند النّهْرِ،
أرمي جثّتي بين العذارى ،
دون قيدٍ أو حسابْ.

-4-

أتلقّى مِنْ خلالِ المشهدِ الثّاني نداءً ،
أو قظوا هذا بكأسٍ منْ نبيذْ.
تنزف الغيمة في كلّ فصولِ السّنةِ الزّرقاءِ،
سيلاً مِنْ دماءْ.
وعلى الأرصفةِ العمياءِ،
جاؤوا بأكاليلٍ مِنَ النعناعِ ، والزّعتر،
حطّوها على قبرِ شهيدْ
أوقظتْه الغارة الأولى ،

وصار القبرُ من دونِ غطاءْ

-5-

(دثّروني) قبل أن ينفتحَ الجرحُ ،
فإنيَ لغةُ الموتى ،
وإن فارقهم هذا الرّعافْ.
عتّموا قبري بشيءٍ مِنْ رمادي ،
واركوني ألِدُ الآنَ،
فإنّي لا أرى بُدّاً مِنَ النّوم العميقْ.
ستُّ دقاتٍ ، تلتُها دقّةٌ
وارتفعَ النّهر،
وطافت فوق وجهِ الماء ، أشلاءُ الزهورْ.
ويهوذا ينشر الرّعبَ ، على أفئدة العالَمِ ،
والشّرقُ وعاءْ.
وبناتُ الفرحِ المنْسيّ ، يلبَسْنَ لباس العيدِ،
فالوقتُ بقايا مِنْ حريقْ.
أو قدوا للعيد ناراً ،
وارفعوا الأطباقَ
فالموْتُ تدلّى ،
... افتحوا أقبية الموْتِ،
فقدْ يتبدى العنفُ ، على دربٍ مِنْ الشّوْك ،
على أرصفةِ اللحْنِ المُراهِقْ،
كان لابُدّ مِنَ الزّهدِ،
فإنّ الماءَ يغلي ،
والدّماء ابتدأتْ لحنَ الرّجوعْ.

-6-

وتدور السّاعة الخرساءُ،
والوقت تلاشى .
وعلى قمّة هذا الجبل الممتدّ
نيرانٌ
وغيمٌ
ودخانْ.
كان نيسان على السّفح يصلّي ،
وبريقِ العيدِ آت،
ربّما أخّرَهُ الوقتُ
وآخاه بأصواتِ المدافعْ،
وأنين الخوف في معصمهِ النّاريّ،
في زند الضّحى ،
والأرجوان استنفرته الرّيحُ نحو البحرِ،
والغيمُ تلاشى بينَ أفخاذ الجبالْ.

-7-

كيف لا يُعْرَف للسّمتِ مكانٌ بين أشلاء الضّحايا ،
وصراخُ النّفس المحنوقِ مِنْ أنّاتها ،
نمّى حنينَ العطر في حبِّ النّدى ،
عند اللقاء

-7-

في فصولِ الرّعب،
كانت وحدها الشّمْسُ تصلّي ،
عند محراب الغروبْ
وعلى بوّابة الأقصى ،
يهوذا جائعٌ للموْت،
يمتصّ دماء العاشقينْ
لم يجدْ عند قدوم اللّيلِ أفْقاً ينتمي للّيلةِ الحمراءِ
لافرْقَ ،
فإنّ التّية في صحراء موسى ،
زرع الحقدَ،
وكانت فرقعات العيد عربون الحصادْ
وعلى التّفاحة الحمراء،

أسماء البداياتِ
وأنثى للفسادْ

-8-

ويجيء الطفلُ ممهوراً بلون البذْر
مشحوناً بنور الكهرّباءْ
صرخ المدفع والعيد تلاشى،
سمّروا الوقت بعيدان من الكبريت ،
والصبح بقايا منْ حطبْ،
بعدها لا يعرف الموقفَ إلا اللهُ
والرّيحُ،
وأحلامُ فتاة عانقتها ليلة العُرْي،
على شطِّ الفراتْ
ونداء منء أعالي النيل،
آتٍ منء وراء الأفْقِ المجرْوحِ
والليلُ تربّى في قوارير النّساءْ.

-9-

غسلتْ أدمعةُ العشّاقِ آثامَ البلادْ
وبقايا جثث الأطفال
يعلوها ركامٌ منْ رمادْ .
رؤوس أينعت للقطف،
مازالت على أرصفةِ العُنفِ،
وآلاف السّبايا،
زفّها صمت الصّباحْ
وتدور الليلة الحمراءُ والدنيا،
على دولاب سحرٍ غجريّ،
رقصتْ أرقامه السّوداء،
في دائرةِ العشْقِ الترابيّ الوليدْ .

-10-

خيمت أعمدة الصمت على الجسم
المسجّى
وعيونٌ تذرف الدّمعَ،
وأعصاب جسومٍ باردة .
كانت الأزهار تمشي - وعلى نقر
دفوف الفرحِ المنسيِّ-
فوق الماء
والعمرُ على كفّ غريبْ
صرخةٌ منْ دمنا المسفوحِ في الأسفار،
موْجاتٌ منَ البحْرِ
ومنء أنفاسِ هابيلَ وآدَمْ .

-11-

كيف لا أسكر منْ خمر الجنوب ؟!!
والعناقيد تدلّت منْ بساتين الفضاء؟!
كيف لا اشربُ منْ زعترهِ البريّ،
- ألحان الصبايا -
وأي كان يصلّي بين أشجار الصنّوبر؟!

-12-

لا تعدّوني وحيداً
فبقاياي وأنفاسي على الدّرب
تعد الزّبد الآتي منَ البحر،
تعدّ الجثثَ ،
الموتى،
وللقبرِ فضاءْ.
وورثْتُ الحزنَ مزروعاً،
على أسطحة الخمسين حقلاً،
وتجمّعتْ أداري غضبَ الموج،
وآلات الحصادْ
هُرِعَ البحرُ ،...
وكانت جثث الموتى على شطآنهِ
تزْرقّ،
والشّمس على أجسادهم ،
تلهو مع الأعصار ،

والقوس تراخي.
وشعوبٌ أنعم الله عليها ،
تستعير النَّفَس المجذوم ...
من أقبيةٍ ملأى بحبّ الأرضِ...

.....
تأتيك الدّماء في جناح النّفس الهارب
منْ سجّانه،...
والأرض حُبلى

-13-

ويجيء الصّبحُ منْ دون ثيابٍ ،..
والمساء العربيّ التحفَ الرّمْلَ،
ومابانَ الهلالُ.
وعلى طول المسافاتِ،
وجوهٌ خطّطَتْ للحرْبِ
ساوَتْ بين ما يحدثُ في بيروت من قتْلٍ
وما يجري على أرض البسوس
وأرى الأطفالَ يبنون منَ العيدان بيتاً،
وتجيء العاصفةْ.

-14-

مثقلٌ بالهمّ،..
والأقمار في قانا تديرُ الحرْبَ،
والوقتُ يمدُّ الشهوةَ العمياءَ،
والأرواح تصّاعد نحو الله منْ بين الرّمادْ.
وتلاميذ يهوذا،
ينسجون الثوبَ منْ خيط تدلّىَ ،
أتراهم يشربون الماء منْ صرخةِ رعد،
بأكفّ بسطتْ كل الأصابعْ
أم تراهم!!
يعقدون الدبكة الآن ،

على ألحانِ ضيفٍ قرويّ ،
عاد منْ مشوارهِ..
يمشي على عكّازةِ الصّبح المسافِرْ

-15-

افتتح جلسة هذا اليوم....
لا تنسَ التماساتِ الأقاربْ.
والتمسْ - منْ ساسة البلدانِ - عذراً
وانشر الرّعْبَ،
وباسم الأمْنِ،
جهّزْ فرقةً منْ فرقِ الانقاذِ
فالإرهاب قد عمّ العواصمْ.
واسترحْ في آخر الشرفةِ.
تلقَ الموجَ مذعوراً ،
وتلقَ البحر الأمواج عائِمْ.

-16-

بعد أيّام،
تدور الانتخابات ،..
فهيءْ صفقةً للسّفك ،
واعبرْ بين أجساد الصّناديق ،
وجدّدْ كفناً للموْتِ منْ بيروتَ،
وأدفن حكمة الله،
على أرضِ الجنوبْ.
ليجيء الوفْد منْ حيفا،
وفي جعبته التوراةُ ،..
والحاخام في حضرته وحي؟...
وأسماء يهوذا ....
ازرعوا فالموسم الآتي حصادْ

-17-

سقطت أعمدة النّور
بأعماق البحارْ

ودموع القمر المجروحِ
أنهار دماءٍ ،
وتلاواة صلاة .
جَدودلوا أسماءكم قبل سقوط الموتِ،
في مدخنة النيرانِ،
فالدنيا سياج منْ لهبٌ
واصفعوا الصّبح ببرق شتويّ
وانسجوا من /جمّة/ الريحان في - قانا -
ثياباً لمساءات الطّربْ.
علّقوا فوق جدار اللّيل،
مصباحَ انتظارْ
واغسلوا الأدمغة الحمراءَ
واسترخوا على قطعة جسمٍ عربيّ
واكتبوا إعلانكم منْ صرخةٍ أنثى .
على أجنحةِ الطّيرِ المهاجِرْ

-18-

تلد الغيمة تفّاحاً ولوْزاً .
وعلى أجنحة الصبّحْ ...
تجيء الرّيحُ ،..
تغدو الأرضُ قنديلاً لأحلام اليتامى ،
بعد أن يغمرَها الطوفان ،..
تمتدّ خلايا لحنينِ الأمّ،
تشوي جسد اللّحْنِ على أعوادِ دفلى .
والنخيل الباسقُ السّحريّ ،
يجثو بعد ان أرّقهُ البعدُ،
حنيناً لإله التّمر - للطّينِ
لربِّ الضائعينْ.

-19-

ويريدون انفجار الطلقة الأولى ،
تماماً عند حدّ السّيفِ ،
في البصرةِ ،
أو في نهرِ دجلةْ.
ضمرت أجنحة النّسْر ،
وما باتَتْ على الجوّ الحرائرْ.
واستبيح الوطنُ السفليّ
والحقل مشاعٌ.
موسم يحصده المأمورُ،
والباقي حرير وضرائبٌ
موسمٌ للعشبِ،
قطعان منَ الأغنامِ،
حقلٌ وأرانبٌ.
واستباحوا كلمات العُرْي
مدّوا جزرَ البحر بآلاف الثعالبْ

-20-

حملت أسماءنا الرّيحُ إلى الرّملِ..
وبتنا نزرع الشّمس على أرداف بنتٍ غجريةٍ
وتلونّا بلون الشاشةِ،...
اعتدنا على قطف المسرّات،..
ويمتدّ النداء:
تطفأ الأنوارُ ،...
لا يبقى سوى نور بلون العرضِ،
والصّالة تكتظ بحشد القادمينْ.
وصراخ الأم يمتدّ على أطراف زلزالٍ مع الرّيحِ،
وأطفال على قارعة الجسم المسجّى
والأب المكنوبُ، عند الأفق المكسور ،
برقاً شتوياً يخطفُ الأبصار،
إن أظلم قاموا
وإذا أصدر وهجّاً ،
دخلوا بين شقوقِ الأرض،..
ظلّتْ وحدها / قانا/ تلوك العُرْيَ،..

تمتدّ على ظهر السّحابْ.

-21-

سمعتُهُ الرّيحُ يهوي،
في جنون الغارةِ الأولى ،..
على أنجم صبحٍ تتدلّى
من غصونِ الأبرياءْ
وملأنا جوفَنا منْ زرقةِ البحر،..
ومنْ أنفاس قابيلَ،
فقد مات أبو بكرٍ
وعادوا يشهرون السّيف في وجه بلالْ
ويهود الأرض يبنون على أنقاض خيبرْ.

-22-

يطبق الصّمتُ
ويرتدّ صدى صوت المغنيّ :
وحدها الشّام تصلّي ،
وحدها الشّام بكبشين تضحّي ،
واحدٌ عنْ عَرَبِ الأرضِ
وكبشٌ عنْ رجالٍ (صدقوا ما عاهدوا اللّهَ عليه)
إنّهُ ... عيد الضحيّةْ.
إنه.. أرملة العام،..
بقايا كلمات،..
كتبت فوق أنين الأرضِ ،
في صَمْت الرّمادْ.

-23-

وعلى كلّ جدارٍ عربيّ ، ..
صورٌ لامرأةٍ لا تعرفُ الحُبّ ،..
ولا تستنشقُ العطرَ ،..
ولا تلبسُ ثوبَ النّوم ،...

فاللّيل تغذّى سهرَ الأطفالِ،
والصبّح تدلّى منْ سراويلِ البناتْ

-24-

وينادى لصلاةِ العيدِ،
والحجّاج يرمون الجمارْ
وأبو جهلٍ ، يواري جسد الشيّطانِ
.. عن رمي الحُصَياتِ،
فقدْ جاؤوا بأمرٍ صادرٍ عن سيّد الحرْبِ،
بأنْ
لا رجم بعد اليوم،
فالرجم منَ الإرهابِ،
والحجّاجُ روّاد سلامْ.
عدّلوا الأركانَ،
فالدّنيا على باب نظامٍ عالمّي مستتابْ

-25-

ويجيء العيدُ محمولاً على الأكتاف ،
من- قانا -
بثوبٍ أحمرٍ (يبكي على الحلم المضاعْ)
غصّتِ السّاحة بالنّاس،
وقد غادرها الأطفالُ
مثنى وثلاثاً ورباعْ.
وعلى مفترقِ الأقوالِ،
تاهت لغةُ الضّادِ ،
وغارت في شقوق الأرضِ أحلى الكلماتْ.

-26-

واعتليْتُ الشارع المجروحَ،..
أبني وطناً منْ علب الكبريتِ فوق الأرصفةْ.
في حدود اللامكان المنتهي ،

بين دموع الحَزَنِ،..
الآمالُ في زنزانةِ الغيبِ،
وفي عتمةِ غيمةٌ
شتمتني هذه الأرض ،
وصدري لم يكن إلا وعاء لاحتواء الرقم السّرّيّ،
في خاصرتي الوقتُ
وفي فكري الحروف المقفلةُ.
موغلٌ في غابة اليأسِ،
على أجنحة الصّمتِ المسافرْ

-25-

وتجيء الرّيح منْ قلب الصّحارى،
مثقلات بالنعال.
كيفما تمضي،
تلاقي مدناً للملْح،
تلقى طرقاتٍ منْ غبارْ.
وتلاقي لغة في دفتر العنف،
بقايا منْ رمادْ
التمِسْ عذراً ،
وباعدْ بين جدرانك يا بيتُ،
وهَيئ مقعداً للاعتراف.
لاتقل:
للبحر موجٌ،
فالبحار ابتدأت شقّ المسافات إلى الشرْق،
لتجتاحَ البوادي والقفارْ.
ومنَ الأسرار،
وما أوقدَ في ذاكرة الحلمِ
خفايا الانكسارْ.

□□□

أوراق

شعر : حاكم عقرباوي

بوصلة

بوصلةُ الأعمى
نبضُ القلبُ
أمّا بوصلة القلبِ
فعينُ الأعمى

حذاء

في الماضي
كانَ حذائي يسبقني
أمّا الآنَ
فإنَّ حذائي بتثاقلٌ
يمشي خلفي

إصطكاك

بتوازنهِ اللامعقولْ
يحتفظُ الجسدُ النَّاحِلُ
بقميصِ السّنواتِ الخمسْ

زمن

السّاعةُ
تبحثُ عن زمنٍ آخرَ
كَيْ تجري
دونَ عوائقْ

أقبية

أَقبيةُ الّليلِ حزينةٌ
كلُّ الشّعراءِ اعتكفوا
في كهفٍ واحدْ

- الأردن -

□□□

الرحلة الحلم

شعر : مريم الصيفي

سرت بي رياح الخيال على كفّ وجد
وراح البساط يجوب النواحي
على غيمة عابره
ملأت سلالي فتافيت وردٍ
ورحت أرشُّ على درب خطواتك
الزائره ..
تراءيت لي من بعيد وئيد الخطا
وشوق قديم مضى يستحثُّ خطاك
على درب ذاك الرجوع
فتهرب من جلدك المستبد
وتعدو .. وتعدو...
وكانت يداي تلوحان فوق سفين
الرحيل...
وظل اعتصار المواجع يدمي جراحي..
ومواكب عشق توالى
وذكرى تلاحق ذكرى ....
أتأتي إليّ ؟؟....
أم الشوق عبر الشرايين يسري
بروحي وجسمي إليك...؟؟
فأعبر حد المحال وأدنو وأدنو
أخبّئ خوفي بصدرك
وأنثر فيض سنى لهفتي في يديك..
وألقاك بعد السنين العجاف
وقلبي على باب درب الرجوع يدقُّ ...
ودفقات وجد تحت خطاي إليك...

تكحّل عيني مراويد وسنى ...
وتسري أنامل شوقي على جسد
المستحيل
تؤرقني حمحمات الخيول
تئن بأعماق روحي...
ويصهل فيّ التياع الرحيل...
فتمتدّ واحة ضوء
لتروي ظماء الظلام..
ويسمق نخل المواجع يرخي
قناديل من بلح الروح
تسّاقط الرطب المشتهاة
فتلقفها شفتاي بشوق الجياع
****
حلمتُ بأني رسمت بريشة شوقي
على خطوةٍ من خطاي إليك ابتسامات
روحي ..
فرّفت فراشات وعد الحقول....
ورقت أغاريد بوح السهول..
وبكرّ في صحوه النور فوق الغصون
...
وراحت طيور الصباح
تغرد نشوى ...
ونهر الحنين طوى جانحي حُبّه
وضم إلى قلبه ضفتيه ...
*****

حلمتُ .. ويمضي البساط!!
إلى أين تمضي؟؟
إلى أين تمضي؟؟
أما من سبيل لذاك الرجوع؟؟
خذيني أيا غيمتي العابرة ...
خذيني أيا غيمتي الماطرة ...

وروحي اسكبيني...
على صدر ذراته قطرة ...
فمنها عطائي ....
وفيها رجائي
وفيها سأطوي شراع الرحيل...

□□□

" الإسلام و المسيحية :

من التنافس والتصادم

في معرض التمهيد :

لاشك في أنّ عنوانا كهذا يؤسّس لمقارنة بالغة الإغواء ، و ذلك بما ينضوي عليه من مساحة تاريخية تكاد أن تختتم - في مجملها - أربعة عشر قرناً من الشدّ و الجذب بين الغرب المسيحي ، والشرق المسلم ، شداً و جذباً انتهى إلى الاحتكام للسيف أكثر من مرّة ، و بما تختزله تلك المساحة في جلّها من سوء فهم و تصورات مشوهة من الطرفين على حدّ سواء !

و لاشكّ في أنّ تلك العلاقة " تشكو من انزياح أو سيطرة المستوى الأيديولوجي / العسكري على المستويات الأخرى الاقتصادية منها ، أو الثقافية ، أو الدينية " بما يشكّل لوحة متشابكة و متداخلة ، تصعب الإجابة عن الأسباب التي حدت بالطرفين إلى المجابهات الدامية المتدثرة باسم الجهاد ، أو الحرب المقدّسة !

لقد حسم الغرب موقفه من حضارات الشرق الأقصى ، أي حضارات الهند و الصين (الهندوسية و البوذية و الكونفوشيوسية ... إلخ) لكنه لم يفعل الأمر ذاته فيما يتعلّق بالحضارة الإسلامية ، ربما لأن حضارات الشرق الأقصى كانت تنتمي إلى دائرة ثقافية مغايرة ، في حين تنتمي الحضارة الإسلامية إلى دائرة حوض المتوسط الثقافية ، و هي الدائرة ذاتها التي ينتمي إليها الغرب الأوروبي ، بما شكلّ تحدياً لهذا الغرب في دائرته ، ذلك أن الدوائر الثقافية العالمية تفرز أنماطاً متقاربة من التفكير بما فيها من حزازات و اختلاف في المواقع لا ختلاف في المصالح ، وإن كان ذلك التقارب لايعني التطابق أو المماثلة !

في المنهج :

في تمهيده لكتاب " الإسلام و المسيحية " (1) يشير أليكسي جورا فسكي إلى اعتماده المنهج التاريخي / الثقافي في دراسته ، على أنه المنهج الأكثر ملاءمة لموضوعته ، باعتبار " الحوار الإسلامي المسيحي في ملامحه الكبرى ما هو إلا عملية تفاعل ثقافي و تاريخي بين الشرق و الغرب " (2)

و لاشك في أن القارىء سيلاحظ بأن المؤلف كان موفقاً في اختياره لذاك المنهج ، إذْ ليس ثمة منهج آخر يتيح له الإحاطة بفترة زمنية ممتدة كتلك ، لكنه - أي القارئ - سيقع على مناهج أخرى في ثنايا المادة موضوع الدراسة ، ربما لأن المؤلف احتاج إلى التوقف عند مراحل كثيرة بغية التمحيص فيها ، لذلك نراه يلجأ إلى مناهج متعدّدة كالتحليلي ، أو البنيوي ، أو النفسي ، أو الألسني ،في محاولة منه للإحاطة بتفاصيل الظاهرة ، أو استخلاص النتائج الأكثر دقة ، لاسيما إذا وضعنا في اعتبارنا حرصه على المصطلح و دقتة ليضبط دراسته التي تهدف إلى تقديم

الخطوط العامة لتطورّ العلاقة بين الإسلام والمسيحية، بدءاً بالقرون الوسطى التي شهدت ظهور الإسلام ، و ا1نتهاءً بالعصور الحديثة .

في أصل الظاهرة تاريخياً :

ظهر الإسلام في شبه الجزيرة العربية بين ظهراني امبراطوريتين كبيرتين ، الأمبراطورية الرومانية (البيزنطية) في الغرب ، و كانت تسيطر على بلاد الشام و مصر و شمالي إفريقية ، التي عرفت باسم " المقاطعة العربية في الدولة الرومانية " ، و الأمبراطورية الفارسية (الساسانية التي نهضت على أنقاض البارثيين) في الشرق ، وكانت تسيطر على العراق .

و مع اعتناق الإمبراطور " قسطنطين " الكبير للمسيحية القادمة من الشرق أساساً ، كانت الإمبراطورية الرومانية قد انقلبت من الوثنية إلى المسيحية ، وبشكل نهائي ، ولمّا ظهر الإسلام إلى الشرق منهم ، منتزعاً منهم المقاطعة العربية التي كانت تدين بالمسيحية ، شعر الغرب المسيحي بالخطر وكان عليه أن يتحرّك لدرء ذلك الخطر ، فجاء موقفه منضوياً على مفارقة هامة ، إذ في الوقت الذي أدرك فيه ضرورة التعلّم من الإسلام باعتباره الأقوى و الأعلم ، كان عليه أن يعاديه بما هو عقيدة معادية تؤمن بالطبيعة الإنسانية للمسيح (الناسوت) فتضرب الثالوث المقدّس في المسيحية عند الكنيسة الكاثوليكية ، المتكئة إلى مبدأ التجسّد باعتبار المسيح جامعاً للّاهوت والناسوت معاً.

وعليه عدّ الرسول محمد (ص) رجلاً مرتداً ، " ونبياً مزيفاً لايملك إلاّ الادعاءات الباطلة في أحسن الأحوال " .

ومن هذه المفارقة ربما كان علينا أن نستبطن جوهر العلاقة بين الإسلام والمسيحية ، إذْ في الوقت الذي اتخذ المستوى السياسي /العسكري / فيه صفة العداء المسّلح على السطح ، مؤسساً لصورة شوهاء عن الإسلام في مستوى العقيدة والفكر الفلسفي ، منعكساً على الذهن الشعبي في صورة عداء وخوف ، تنادى إلى إستعادة المناطق المقدسة من أيدي المسلمين البرابرة ، كانت عملية مثاقفة عميقة تتبلور في الأعماق عبر الثغور ،إن في شبه الجزيرة الإيبيرية ، أو في جنوب فرنسة ، أو في صقلية ، أو على طول الحدود مع بيزنطة ، بما يعيد إلى الأذهان حالات مشابهة متبادلة بين المصريين القدامى وحضارات الهلال الخصيب والحضارة الإغريقية ، لعلّ أكثرها مماثلة لما نحن بصدده ، يتمثّل في الصراع الفينيقي، الروماني ،ففي الوقت الذي تراجع فيه " هانيبعل " عن أسوار "روما " التي حاصرها طويلاً ، لتبدأ مرحلة النصر الروماني ، كانت الثقافة الفينيقية في شرق المتوسط و جنوبه تفعل فعلها العميق في الحضارة الرومانية ! ذلك أن الإسبان بعد أن استعادوا طليطلة ، وضعوا حجر الأساس للتواصل الثقافي بين الطرفين ، إذ قاموا بالترجمة من العربية إلى الأوروبية ، وإن كانت تلك الترجمة انتقائية بما لا يعطي الصورة الحقيقية الواضحة عن الطرف الآخر .

لقد ظلت تلك الترجمات في حدود النخبة ، ولم تنجح في التخلصّ من التصورات المغلوطة التي طالت الفكر الديني الفلسفي ، فاتهم بطرس المبجل الإسلام بالهرطقة ، واتة توما الأكويني المسلمين بالوثنية ، فيما عمل التبشير يون على وقف المدّ الإسلامي ، بما انعكس على العقول المستنيرة في الغرب ، وبالرغم من " إدراكها لضرورة تبادل القيم الروحية والمادية مع الشعوب الأخرى" حتّى أن شاعراً من وزن "دانتي" وجد في جحيمه مكاناً لابن رشد وابن سينا ، اللذين أثّرا بعمق في الفكر الفلسفي/الديني الأوروبي ، وذلك إلى جانب فلاسفة مسلمين آخرين ، بحيث لا يصعب على الدارس تلمّس تأثير المصادر العربية الإسلامية في ذلك الفكر في اطروحات "تبرين" حول تأثير "الفتح الإسلامي" في القرنين السابع والثامن للميلاد في نشوء الإقطاعية الأوروبية ، كما في إبداع "دانتي" أو الأوغسطينية ،

وبدورهم قام العرب بترجمة الفلسفة والعلوم الطبيعية القديمة ، لكنهم أهملوا الشعر والآداب والتاريخ الإغريقي، وذلك عبر مواطنيهم السريان الذين لعبوا دوراً هاماً ونشيطاً في هذا المجال، فماذا عن صورة الإسلام في الوعي الأوروبي الحديث!؟

- *مقدمات:*

فيما كان العرب يتطلّعون إلى الخلاص من الحكم العثماني ، بعد أن اطلعت نخبهم المستنيرة الموفدة إلى أوروبة أيام محمد علي وابنه إبراهيم ، فأجاتهم حملة نابليون على مصر لتضعهم على احتكاك مباشر بالغرب الأوروبي الناهض، ولما وضع الانكليز يدهم على مصر والسودان و شواطىء شبه الجزيرة ، ونزلت فرنسة على البرّين الجزائري والتونسي ، بدأ العرب المسلمون بتلمّس مطامع الغرب في بلادهم ، ممّا ولدّ مشاعر الحذر والعداء نحوه ، وعليه فإن القول بأنّ "علم الإسلاميات - كما يرى جورافسكي - نما في أحشاء المخططات الاستعمارية ، فلم يضف إلى التصوّر السابق عن الإسلام إلا صفة العلمية ، في الوقت الذي أنشأ فيه أساطير وتصورات مشوّهة جديدة عنه " يبدو قولاً دقيقاً إلى حدّ كبير ! لقد راح الغرب ينظر إلى الشرق كعالم رومانسي غريب ، بعد أن ترجم " ألف ليلة وليلة" ربما لأنه في "القرن السادس عشر كان قد أحرز قصب السبق فما عاد ينظر إلى الإسلام كمنافس له" بحيث لم يظهر الاستعراب كفرع مستقل رغم تراكم المعلومات عن العالم الإسلامي". وبما أن هذا الاستعراب كان انتقائياً ، فلقد ظلّ تصورّ الغرب بعيداً عن الوضوح والتكامل والموضوعية !

- *من سولوفيوف إلى ماسينيون:*

سجل سولوفيوف (3) في تطوره الفكري تلك الممهدات الأولية للحوار الإسلامي المسيحي ، إذ أقرّ بأن " الإسلام مرحلة متطوّرة في انتقال الأقوام الوثنية من الأرواحية إلى الربوبية ، بعد أن وقف من خلال البحث في جذور الخلاص الإلهي عند المسلمين على إشكاليتين ، تمثلت الأولى في محاولة الوقوف على الضرورة التاريخية للإسلام ، فيما تمثلت الثانية في التساؤل عمن هو محمد(ص) وما هو موقعه الديني "!

كان الأوان لأن يثمر تعليم اللغة العربية في جامعات باريس ، وأوكسفورد، وبولونيا ، وسلمنكا قد آن ، فازداد الاهتمام بمشكلة الإسلام ، ودعا نيكولاس كوزني ويوحنا السيغوسي إلى "البحث عن الأمور المشتركة "، لكن سولوفيوف دفع الأمور إلى الأمام!

أماّ ماسينيون (4) فلقد سجل تقدماً علمياً من خلال نشاطه العلمي في المؤتمرات وجمعيات الصداقة و عضويته في المجمعين العربيين في دمشق والقاهرة ، وتأثيره على البابا بولس السادس ، وبالتالي على مناقشات المجمع الفاتيكاني الثاني (1963-1965) حول علاقة الكاثوليكية بالإسلام !

كان ماسينيون " يعتقد بأن الإسلام قد حلّ بمرتبة الضمير من اليهودية والمسيحية ، وأنه يحمل إمكانية انبعاثه الذاتية ، كما أنه مفتوح لفعل الخير ! وعليه فلقد دعا إلى الاعتراف "بالإسلام كديانة توحيدية مستقلة " وتوقف مطولاً عند شخصية الحلاج لأنه رأى فيه الفكرة "الأقرب إلى فكرة تجسدّ الإله في الإنسان / المسيحية "!

- *في العصر الحديث:*

وابتداء بنهاية القرن التاسع عشر ، والنصف الأول من القرن العشرين ، " أدركت الكنيسة الكاثوليكية أن عليها أن تبني مؤسّسة فوق دولية لإدارة الكنائس على مستوى العالم غير الغربي " ربما لأنّه بات واضحاً بأن العالم

الأفرو - آسيوي سيستقل لا محالة ، فبدأت " بالابتعاد عن تصوراتها التاريخية في تطابق الكاثوليكية مع العالم الغربي ثقافياً " ثم خطا البابا يوحنا الثالث والعشرون خطوة أخرى في هذا الجانب ، إذ " تحوّل موقف الكنيسة الكاثوليكية من الاستعمار باتجاه دعم استقلال الشعوب الأفرو - أسيوية " .

لقد انطلقت الكاثوليكية من التمامية (السلفية المسيحية) إلى إعادة الاعتبار للعلمانيين ، وذلك

بعد أن اكتشفت أنها واحدة من عدة أديان على مستوى العالم ، بما "نقل الكاثوليكي من حالة الانكفاء (القفقداء) إلى المشاركة في بناء العالم الذي يعيش فيه الجميع " على أساس الثنائية الانجيلية الشهيرة " ما لقيصر لقيصر وما لله لله " وعليه فلقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين نشاطاً مكثفاً في هذا المجال ابتداءً بالمجمع الفاتيكاني الثاني ، فزار البابا بولس السادس عمان والقدس ، ووجه تحية أخوية للمسلمين ، تلاه مؤتمر قرطبة ، وفي آذار عام 1965 تحدث الكاردينال " ف . كينغ" أمام علماء المسلمين في الأزهر لأول مرة ، ثم زار الكاردينال بنيدولي السعودية ثم القاهرة، وما لبث وفد علماء المسلمين من السعودية أن ردّ الزيارة بعد سنوات أربع ، أي عام 1978.

وإذا كان الحوار الإسلامي المسيحي " نخبوياً" وليس جماهيرياً ، بسبب من العائق النفسي ، والإرث الطويل من سوء الفهم" بما دفع أتباع الديانات الأخرى إلى " النظر بشكّ إلى دعوة الحوار تلك ، بعد أن دلّت في قوميتها ودينها " إلاّ أن رد الفعل كان إيجابياً في العالم الإسلامي !

لقد ركّزت اللقاءات والمؤتمرات السابقة على " البحث عماّ هو مشترك بين الناس والأمم " واستبعدت تلك القضايا الإشكالية في فكر الطرفين ، فصادقت على التعددية الدينية ، والاشتراك في التوحيد ، وأغفلت المشكلات العقيدية المختلف عليها !

أماّ في الجانب الإسلامي ، فإنّ المفارق في الموضوع تمثل في انكسار آمال المسيحية الشرقية بالغرب ، بما يحيل بحث جورافسكي في وضع تلك الطوائف في العصر الوسيط إلى خانة المباحث التاريخية !

لقد ابتدأت اليقظة العربية على يد المتنورين المسيحيين الذين لعبوا دوراً نشيطاً في الصحافة والتعليم والجمعيات والمسرح ، بحيث ترسخت أسماء اليازجي والبستاني وفرح أنطون ونجيب عازوري وصولاً إلى ميشيل عفلق ، ذلك "أن الاستعمار الغربي ، ومن بعده قضية فلسطين قاربت بين العرب المسلمين والمسيحيين " بالرغم من عصاب الأقليات التي ترى بأنه لا مستقبل لها في محيط الغالبية الإسلامية ، لكن انضمام الأكثرية المسلمة ، إلى تلك التيارات التنويرية الليبرالية منها ، أو القومية ، أو الملامسة للفكر الاشتراكي أسلمها !

ولماّ تنادت الكنيسة الكاثوليكية إلى " إقرار الحوار بدلاً من التنافس، وذلك بالقيام على تعزيز الوحدة والمحبة بين الناس والأمم " استجاب العالم الإسلامي إليها بالاستناد إلى الآية الكريمة " ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة" وتجاهلوا بدورهم الاختلاف العقيدي في قضايا محدّدة من خلال قول سواء " و"الإله الواحد ..الخ"

لكنهم في مؤتمر طرابلس " أبدوا تخوفاً من نمط الحياة الأوروبية ، واقترحوا توجيه نظر البابا إلى المخاطر التي تتهدّد الأسرة والشباب العالمي ، ودعوا إلى الأخلاق " !

- *بدلاً من الخاتمة :*

وبعد ، فإن الطريق قد لايبدو ممهداً بعد تلك القرون من سوء الفهم المتبادل ، بيد أن المهم في المسألة هو أن الكثير من اللاهوتيين وممثلّي الجماعات الدينية المختلفة " مؤمنون بأنّ الحوار قد أضحى ضرورياً للغاية ، إضافة إلى أنه أكثر ملاءمة وتوافقاً مع روح العصر الذي يتسمّ بالتسامح والتعايش بين الأديان " وللتدليل على تلك الأهمية نسوق

مقالة جورافسكي الذي يرى بأن " الحلّ في إشكالية التفاهم المتبادل بين الشعوب يتعلّق به مستقبل الإنسانية جمعاء"!

بقي أن نشير إلى أنّ هذه القراءة السريعة لم تتوقّف عند عدد فصول الكتاب ، أو عدد صفحاته ، ربما إيماناً منها بأن تسليط الضوء على طبيعة الأسئلة التي يطرحها باعتبارها جوهره وأسّه هو الأساس ، لكنها لا تستطيع في هذه العجالة أن تدعّي لنفسها شرف الإحاطة به ، بما لا يغني عن قراءته ، سيما أنها - أي هذه القراءة - ترى في الكتاب نفسه - على أهميته - مدخلاً إلى موضوع شائك ومعقد ، ربما قدّر له أن يسم السنوات القادمة بميسمه !

الهوامش:

1- الإسلام والمسيحية - أليكسي جورافسكي - ترجمة د. خلف الجراد - سلسلة عالم المعرفة 1996 - الكويت 254 صفحة - 7 فصول .

2- كل ما يرد بين قوسين مأخوذ من كتاب الإسلام والمسيحية

3- فلاديمير سولوفيوف : فيلسوف ولاهوتي روسي 1853-1900

4 - لويس ماسينيون : مستشرق وعالم فرنسي من أعضاء المجمعين العربيين في دمشق والقاهرة ، وأحد الذين مهدوا بعمق للحوار الإسلامي المسيحي .

محمد باقي محمد

□□

رواية " الحوات والقصر"

للطاهر وطار بين

كثيراً ما ننعت، نحن المحدثون ، مصباح [1] علاء الدين أو الكيكلوب [2] بالشخوص الخيالية معتبرين إياها شخوصاً يستحيل وجودها ويستحيل أن تكون أفعالها وصفاتها حقيقية ؟، إنها باختصار غير قابلة للتصديق.

تعد قابلية التصديق هذه إحدى خصائص الواقعية وهي قريبة من المفهوم الغربي la Vraisemblance الذي يعني مطابقة أحداث عمل قصصي لما تعتمده مجموعة ثقافية [3] أنه حقيقي وممكن الحدوث.[4] .

إن الواقعية في إرادتها لإيهامنا بحقيقة ما ترويه تحكي لنا عالما مناظراً للعالم الحقيقي الذي نتصوره ممكن الحدوث فمرجع Référent النص الواقعي - إن شئنا استخدام مصطلح منطقي ولساني - يوحي بأنه مرجع حقيقي وموجود خارج الرواية .

كلنا يعلم أن اللغة قادرة على وصف شيء موجود أو متخيل ، لكن النص الواقعي يحاول أن يقنعنا بإمكانية

وجود العالم الذي يصفه ، فهو يستعمل نفس الأسماء والصفات والأحداث التي يستعملها أي إنسان لوصف مرجع حقيقي كإضفاء أسماء علم على شخوص تقبلها الثقافة التي يوجد فيها الأديب كـ " زيدان " في رواية "اللاز" للطاهر وطارو " نفيسة" و" حسن " و " حسنين " في رواية " بداية ونهاية " لنجيب محفوظ و " راستينياك " (Rastignac) و " فوتران " (Voutrin) في رواية " الأب قوريو " لهونري دي بالزاك.

---

[1] لا يفترض أن يكون الشخص القصصي دوماً كائناً بشرياً .

[2] شخص عملاق له عين واحده ، وهو شخص من شخوص (أوديسة) هوميروس.

[3] لكل عصر " قابلية تصديق" معينة مرتبطة بمعتقداته ، إن اليونانيين القدامى يصدقون أن الالهة تسكن في أعالي الأولمب ، في حين يبدو هذا عجيباً عندما نقرؤه الآن في الياذة هوميروس . إلى جانب " قابلية التصديق" هذه ، هناك قابلية تصديق خاصة بكل نوع أدبي لا مجال لذكرها هنا.

[4] راجع تودوروف ، فكرة الأدب T. TODOROV , La notion delalitérature Paris: du Seucl , 1987

يروي النص الواقعي كذلك أحداثاً من الممكن تصور حدوثها في الواقع ، كلنا يتذكر تهكم الكاتب الفرنسي فاليري Valéry من الرواية " الواقعية " حينما مثلها " بالمركيزة تخرج على الساعة الخامسة ".

يروي القاص الواقعي أحداثاً كثيراً ما تتسم بالابتذال[5] لا وجود لبطل بعينه يقوم بأحداث خارقة تلفت إليه الأنظار . إن " البطولة " بمفهومها القيمي غائبة عن النص الواقعي، والبطل الخارق القدرة ليس له وجود مما وسم مآل الشخوص بطابع تراجيدي ، فالبطل ، أو على الأصح ، الشخص في الرواية الواقعية يغالب قوة قاهرة فتغلبه . هذه السمة جعلت بعض النقاد الماركسين ينعتون الواقعية الكلاسيكية التي أسموها نقدية - بالتشاؤم . والأمثلة كثيرة تؤكد هذا الطابع التشاؤمي الخالي من البطولة ، فلوسيان Lucien في رواية بالزاك " الأوهام الضائعة " يحاول تحقيق أحلامه فتغلبه القوى المادية المحيطة به كذلك نرى نفس النهاية في رواية نجيب محفوظ" بداية ونهاية " ، فـ" نفيسه " تحاول تجاوز أوضاعها ، لكن الواقع يهدر أحلامها فتنتحر ملقية نفسها في النيل.

يجذر النص الواقعي أيضاً أحداثه في زمن تاريخي معلوم ومعاصر للكاتب . ونحن نعلم مثلاً أن نجيب محفوظ عندما انتقل إلى الواقعية أصبحت رواياته مجذرة في واقع مصر المعاصر .

يجذر النص الواقعي كذلك أحداثه في مكان موجود فعلاً خارج الرواية " القاهرة" في روايات نجيب محفوظ ، " باريس" في روايات بالزاك ، " قسنطينة " في رواية " الزلزال" للطاهر وطار.

ولعل هذا يؤكد ما ذهب إليه يان وات I. watt من أن الرواية والواقعية تتميزان بإضفاء أسماء علم على الشخوص وكذلك بوجود مكان وزمان خاصين في الرواية .

ليس غرضنا في هذا المقال التكلم عن الواقعية عموماً ، فما قلناه حول قابلية التصديق في النص الواقعي ما هو إلا مقدمة للولوج إلى صلب موضوعنا وهوتبيان مناقضة رواية الطاهر وطار " الحوات والقصر" للمشروع الواقعي رغم زعم صاحبها بانه كاتب واقعي بل وواقعي إشتراكي أيضاً.

بداية ، لنحاول على ضوء ما رأيناه ، عن مفهوم قابلية التصديق أن نقارن بين رواية " الحوات والقصر" والمشروع الواقعي.

إن ما يتبادر للذهن عند قراءة هذه الرواية هو أنها تضرب صفحاً علىأهم خاصية من خواص الواقعية وهي قابلية التصديق . هذه الرواية لا تستخدم في وصف شخوصها أسماء علم إلا لماما عكس النص الواقعي، رغم استخدام بعض أسماء العلم لشخوص قابلين للوجود في المحيط الروائي الثقافي كـ " علي" و" جابر" و " مسعود" ، ورغم استخدام بعض الألفاظ كلفظة " سلطان " مثلاً التي تطلق عادة - على الأقل في الوقت الحاضر - على ملك حكم بلداً عربياً أو اسلامياً لاسيما في العصور الغابرة. إن هذه اللفظة تشابه في دلالتها كلمتي " قيصر أو" كسرى " اللتين تعبران عن واقع ثقافي معين ، ولقد أطلق النحويون على مثل هاتين الكلمتين تعبير علم الجنس، لكن استخدام اسماء العلم نادر في الرواية ويكاد يكون استثناء بل الأغلب أن نلاحظ وجود أسماء جنس لشخوص كـ " الشاب" أو " العذراء " .. إلخ، أو أسماء جنس متبوعة بصفة تخص شخصاً روائياً ، كـ " الرجل الملثم" أو " الشيخ الملتحي" .. إلخ نفس الملاحظة تنطبق على أسماء الأمكنة ، وهنا لا نجد أي ذكر لأسماء العلم فكلها أسماء جنس كـ " القرية " و" الوادي" و" الساحة" أما الأسماء المعرفة بالإضافة فهي أسماء جنس كذلك كـ "قرية الحظة " و " قرية التصوف" .. إلخ . والمثال الوحيد الذي يكون فيه المضاف إليه إسم علم " قرية بني هرار" فإن هذا الإسم غير معلوم وجوده لدينا.

إن أسماء الأمكنة للرواية لاتجذر (Ancrer) في أمكنة حقيقية خارجة عن الرواية حتى وإن كانت بعض الأسماء توحي بمرجعية ثقافية عربية إسلامية كـ " قرية التصوف".

---

[5] Ph. HAMON , Texte et idéologic , paris : P.V. F1984.

لا تجذر " الحوات والقصر" أحداثها كذلك في زمن تاريخي معين ومعاصر فأحداث " الحوات والقصر" لا تروى في إطار زماني معين ومعروف ولا نجد كذلك هنا إلا أسماء الجنس كـ " العصر" مثلاً، وهذا الاسم كما نرى لا يجذر الرواية في زمان معلوم. فأسماء الجنس عامة أو كما يقول النحويون "..... لا تختص بواحد دون آخر من أفراد جنسه "..." [6] فهي إذن لا تساعد في تجذير الرواية في الواقع كما يريد الكاتب الواقعي .

إن هاجس الكاتب الواقعي هو ذلك " المنزل الزجاجي" الذي يرى من خلاله كل شيء ، لذلك يختفي في النص الواقعي الرمز أو المجاز . لكن ما يلاحظ في رواية الطاهر وطار " الحوات والقصر" هو أنها لا تشير بصراحة إلى مرجعها كما بينا سابقا ، فالسلطة السياسية تذكر كذلك باسم جنس هو "السلطان" أو مجازاً باسم " القصر".

إن الكاتب يلجأ إلى الأسلوب غير المباشر وذلك عن طريق مشابهة واقع حقيقي بأحداث رواية " الحوات والقصر" . إن السلطة السياسية القامعة في الرواية هي " تمثيل" سردي لسلطة سياسية حقيقية وجدت في تاريخ الجزائر المعاصر .

ولكن هذا " التمثيل" السردي يبتعد بالرواية عن الشفافية ونحن نعلم أن الواقعية تؤكد على الوضوح والمقروئية .

إن البطل في هذه الرواية يمتاز بقدرة خارقة وبطابع استثنائي مما أبعد الرواية عن قابلية التصديق الواقعية . فعلي " الحوات" اصطاد سمكة لم يصطد مثلها من قبل وقد قدمها هدية للسلطان ،وهذه السمكة خارقة للعادة فهي تتكلم وتلتفت . و" قرية الأعداء" خلقت ، كما سنرى ، مجتمعاً مثالياً لبيت فيه كافة الحاجات البشرية ، وهي تنوي أن تخلق مجتمعاً طوباويا بفضل التكنولوجيا . إن البطل هنا يمتاز بانتصاراته وليس بانكساراته.

قد يعترض معترض ليقول أن مفهوم البطولة موجود كذلك في الرواية الواقعية الاشتراكية التي يتبناها الكاتب.

فبول مثلاً (Paul) في رواية غوركي " الأم" و" قاسم "، في " الدقل" لحنا مينة ، وزيدان في " اللاز" للطاهر وطار يتجرأون ويطالبون سياسياً النظام والطبقات " المستغلة " فيتعرضون للعقاب ، فهم " أبطال " إذن بالمفهوم القيمي. [7] أكيد إن هذا النوع من الأفعال من الممكن أن يوسم بالبطولة ، ولكنها بطولة تضحية وإيثار لا تنأى عن قابلية التصديق الواقعية .

إن الرواية " الحوات والقصر" ليست واقعية إذن وهي تخلق عالماً شبيهاً بعالم الحكايا العجيبة ، بل اننا نتردد في إطلاق اسم رواية (ROMAN) على هذه القصة إذا وضعنا نصب أعيننا التطور التاريخي للرواية رغم تسليمنا بانفتاح هذا النوع الأدبي على كل تجارب الكتابة الأدبية .

تنتمي رواية " الحوات والقصر" إلى نمط من التأليف اصطلح على تسميته " بالعجيب " والعجيب حسب تعريف بيرو له " يخلق عالماً مختلفاً عن العالم الحقيقي وغير متصل به " [8].

ومصطلح " العجيب " هذا ليس غريباً على التراث العربي تماماً ، بل أننا نجد عند القزويني مصطلحاً قريباً منه وهو " العجب" وقد حاول تعريفه " قالوا العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن

معرفة كيفية تأثيره فيه [9]" إن جزيرة الواق واق والبنات الذي يشبه النساء يعتبر بالنسبة للقزويني عجباً حتى وإن كان يسلم به دون تمحيص تاريخي . ولقد ورد ذكر مصطلح " العجيب" في الدراسات الغربية كما ذكرنا ، وقد تعددت تعريفاته ونحن نميل إلى التعريف السالف لبييرو J.pierrot

---

[6] الشيخ مصطفى غلاييني ، جامع الدروس العربية ، ج 1 صيدا / بيروت : المكتبة العصرية، 1406هـ /1986م، ص 108.

[7] لكلمة " بطل" دلالات متعددة في النقد الحديث ، فتارة هي مرادف لمفهوم الشخص الرئيسي ،وتارة أخرى تعني الشخص الذي يقوم بأعمال بطولية حتى وإن لم يكن من الناحية البنوية شخصاً رئيسياً .

[8] J. PIERROT, jerveilleux et fantastique Lille: urniversité de lille , 1975.p.7

[9] عن حسين فوزي ، حديث السند باد القديم ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والتسيير ، 1943، ص 38.

إن العجيب ضرب من ضروب التأليف مثله في ذلك مثل الواقعية وإن كان يتعارض معها في خواصه.

تنتمي " الحوات والقصر " إذن للنمط " العجيب" وهذا العجيب يطغى على كل الرواية ، لا يتساءل الراوي أو أي شخص في الرواية حول إمكانية وقوع هذا العالم المخالف للعالم الحقيقي ولا يعطي لحوادثه أي تفسير عقلاني وليس هنالك أي تردد في تفسير وقوع الأحداث أو عدم وقوعها، هذه الرواية تنأى كلية عن الواقعية [10] وهذا عكس استعمال كاتب واقعي اشتراكي آخر للعجيب، فنحن نرى أن الكاتب السوري حنا مينة يستعمل كذلك العجيب، ولكن هذا العجيب لا يهيمن على كل الرواية ، فالمرأة التي تخرج من البحر في رواية حنا مينة " حكاية بحار " هي تجربة فردية للبطل " سعيد" ، أما معظم الرواية فتسيطر عليه قابلية التصديق الواقعية .

إذ كانت ميزات الواقعية لا تنطبق على" الحوات والقصر" فإن ميراث الواقعية الاشتراكية لا تنطبق كذلك . إن الواقعية تمتاز بعدم الانتقاء [11] ، فالواقعية حسب أورباخ AUERBACH لا تهمل في وصفها " [....] أية طبقة اجتماعية [....] وأي وسط [.....] وأي فئة اجتماعية مهنية [12][.....] " لعل هذه الخاصية ظاهرة كذلك في الواقعية الاشتراكية . هذه الأخيرة تؤكد على الطبقات لأن الأيديولوجية السياسية التي تمتح منها تصوّرها للعالم وهي الماركسية ، تؤكد على الطبقات والتمايز الطبقي كما نعلم .

إن الرواية الواقعية الاشتراكية تؤكد على الصراع والصراع بين الطبقات باستثناء الرواية الواقعية الاشتراكية " السوفياتية " [13] ما يميز الواقعية الاشتراكية كذلك هو وصفها للحاجات الاقتصادية الأساسية غير الملباة كالأكل والملبس والسكن والصحة ، إلى جانب وصف العمل المستغل والمستغَل كذلك ، ضمن " صراع طبقي " بين الفلاحين والعمال من جهة والإقطاع والبرجوازية من جهة أخرى .

وهناك بطل إيجابي ، ذو إيديولوجية ماركسية يسعى لتلبية هذه الحاجات بطلباته السياسية ، لكن السلطة تقمعه.

هذه الخصائص المذكورة آنفاً موجودة مثلاً في" الأم" لغوركي M.GORKI وفي روايات حنا مينة وبعض روايات الطاهر وطار .

ولكن الغريب في رواية " الحوات والقصر" هو عدم وجود طبقات وتمايز طبقي ، بالمفهوم الماركسي طبعاً، وهذا رغم تأكيدها على التوزيع غير العادل للثروات . ولكن هذا التأكيد أتى عاماً ، مثلاً " نحن فقراء" أو بطريقة غير مباشرة ولكن دون تحديد طبقي كما سنرى في المثال الموالي:

" أزاحت الجارية العصابة عن عينيه ، فرح بفتحهما ببطء منبهراً بالأنوار المتلألئة من الزبرجد والياقوت والذهب والفضة . كانت القاعة جد فسيحة ، تغطي جدرانها ستائر سابرية هفهافة من كل لون ، تشع فيها أنوار مختلفة الألوان لا يدري الإنسان أهي منبعثة من أشعة الشمس أم من غيرها[14]."

ذكرنا سابقاً أن هذه الرواية تنتمي إلى النمط " العجيب" لكن علينا أن نميز بين صنفين من " العجيب" ، الصنف الأول هو " عجيب " أقرب إلى المخيلة الشعبية ونرى في هذا العجيب ما اصطلح على تسميته بالتشخيص (Anthropomorphisation) فالأشياء والكائنات غير البشرية

---

[10] كتيار أدبي

[11] h. Hamon , Le Personnel olu roman Genéve : Droz , 1983

[12] عن المرجع نفسه ، ص 28.

[13] اعتقد النظام السوفياتي الستاليني أنه حقق مجتمعاً بلاطبقات ، لذلك لا تظهر الروايات السوفياتية في ذلك الوقت " الصراع الطبقي" ، إنما تظهر بطلاً ايجابياً ستاخانوفيا يريد تحقيق الاشتراكية فيحقق المستحيل في الانتاج مثلما نرى ذلك في رواية " بعيداً عن موسكو " لا جاييف AJAEV حيث تستطيع الشخوص الايجابية بناء أنبوب محروقات في سيبريا أثناء الحرب العالمية الثانية في سنة بدل ثلاث سنوات متحدين بذلك عقلانية المهندسين.

[14] الطاهر وطار، الحوات والقصر . ص . 259-260.

تتخذ صفات وتقوم بأفعال تعد من خصائص البشر، وهذا ما نراه في الرواية حيث يصطاد علي الحوات سمكاً عجيباً يتكلم ويلتفت.

الصنف الثاني هو ما اطلقنا عليه بالعجيب " العلمي" وسيكون الاهتمام به في هذه الدراسة .

لقد بقيت ملاحظاتنا حول هذه الرواية شكلية لحد الان وعلينا الان أن نجد دلالات أخرى لهذا التناقض بين رواية " الحوات والقصر" والواقعية ، دلالات تخرجنا من النص وأن يظل الارتباط به وثيقاً لعل ما يميز العجيب " العلمي" لرواية " الحوات والقصر" هو الطابع الإستيهامي الظاهر Fantasmatique لكن كل القصص سواء أكانت واقعية أو عجيبة هي استيهامات حسب فرويد FREUD، كذلك الأحلام وأحلام اليقظة يحقق فيها المستهيم أو الحالم رغباته .

لكن القص الواقعي يخفي الطبيعة الإستيهامية لقصصه بقابلية التصديق الواقعية عكس النمط العجيب ، الذي يظهر فيه الاستيهام Fantasme واضحاً ، فالإستيهام هو خلق حكايات وأحداث وحسب فرويد فإن المستهيم يحقق عن طريقها رغباته المكبوتة.

يمكن لنا أن نحاول تطبيق هذا التحليل على " الحوات والقصر" لنقول مثلاً أنه عن طريق علي الحوات ومآثره في اصطياد سمك عجيب، وكذلك ربما عن طريق " قرية الأعداء" التي حققت مجتمعاً مثالياً يحقق الطاهر وطار رغبة الطموح والنرجسية التي أكد عليها فرويد وعن طريق زواج علي الحوات بالعذراء الصوفية الجميلة يحقق الرغبة الجنسية لكننا لا ننوي في هذا المقال تطبيق المنهج التحليلي الفرويدي ، وقد يكون استعمال مصطلحات علم مبررة منهجياً إذا لم نستخدم المنهج نفسه وقد نتهم بالانتقائية ECLECTISME لكن العجيب " العلمي " في " الحوات والقصر" هو استيهام بالنسبة لنا لأنه يحقق رغبات البطل الإيجابية في الرواية الواقعية الاشتراكية وكذلك رغبات الطاهر وطار الايديولوجية لأن البطل الإيجابي هو أقرب الشخوص ايديولوجياً للكاتب.

إن " الحوات والقصر" تظهر بديلاً حلمياً كذلك للمجتمع الحقيقي وللسلطة القامعة الموجودة في الروايات الواقعية الاشتراكية .

لايمكن للواقعية الاشتراكية أن تجاوز قابلية التصديق الواقعية المتعلقة أساساً بالحاجات الاقتصادية الأساسية غير الملباة في المجتمع الحقيقي لكن النمط " العجيب" يستطيع ذلك لأنه غير محكوم بقابلية التصيق الواقعية ويظهر في هذه الرواية أن المطالب الاقتصاية الأساسية للبطل الإيجابي قد لبيت، في السكن مثلاً : رأى علي الحوات نفسه ، في مربع اسمنتي ينزل به وبسمكته وينزل . حاول أن يتبين من الثقوب المثبتة في الأعلى ، مصدر القوة التي تسير المربع فلم يصل إلى نتيجة شعر باهتزاز بسيط في قلبه لاغير، ففهم أنه بصدد النزول ، بعد مرور وقت طويل وجد نفسه في بهو كبير تضيئه شمس منعكسة في مرايا ضخمة ، مثبتة في قمة المظلة الغرانيتية.

طلب منه أن يتقدم ، فامتثل ، قطع بضع خطوات ، ليجد نفسه فوق مدرج منبسط من الرخام الأبيض ، أشير له بالانتظار ففعل ولم تمر لحظات حتى كان المدرج يتقدم به دون أن يكلف نفسه عناء أي سير.

قطع مسافة ربع يوم بجمل أكتف ، ليجد نفسه في ساحة كبرى واسعة، مزدانة بأحواض الزهور والياسمين والفل ومضاءة بشمس ساطعة تبثها المرايا . ومحاطة بمناضد إسمنتية متشكلة في شكل دائرة ، تنقطع هنا وهناك ، يجلس عليها خلق كبير .. في الأسفل تماماً، الأطفال ، وفوقهم النساء ، وفوفهم الشيوخ ، ثم الكهول ، ثم الشباب.

عندما ما توقف المدرج عن الزحلقة ، وكان علي الحوات أمام بركة نقية من الرخام الناصع ، يتلألأ فيها ماء نقي[15]." نشير هنا باقتضاب إلى المفارقة الموجودة بين هذا الحيز والحيز الواقعي لقسنطينة في رواية " الزلزال" لكاتب نفسه ، فالأمكنة في قسنطينة فوضوية وقبيحة بينما المكان هنا منظم ومتناسق وجميل .

[15] الطاهر وطار، الحوات والقصر ، ص 109-110

إن حاجات المسكن والصحة كذلك ملبّاة في هذه القرية ، قرية الأعداء التي تمثل المثال بالنسبة للقرى الأخرى في هذه الرواية :"هنا مقر ضيافتك يا علي الحوات ، لقد قرران تستضاف ستاً وثلاثين ساعة ، عندنا ، فأهلاً ومرحباً بك. الحمام على اليمين وقاعة النوم في الوسط ، وعلى اليسار قاعة المضيفات وبعدها قاعة الأكل[16]."

" انتبه إلى أن جميع سكان قرية الأعداء يبدون في صحة جيدة [17]" وفي هذه القرية لا نجد أي وصف للعمل المستغل كما هو الحال في الرواية الواقعية الإشتراكية.

تخلق " الحوات والقصر" مجتمعاً مثالياً وسلطة مثالية وترغب في تحقيق " مدينة فاضلة " أو " يوتوبيا " UTOPIE تحقق فيها الشخوص كل حاجاتها الاقتصادية وينتفي فيها العمل المستغل : " باختصار هي حاسة التزود الذاتي تغني الإنسان عن كل شيء ، إذا ما برد يدفيء نفسه بمجرد قرار يتخذه . إذا ما جاع يفعل كذلك ، إذا ماعطش يرتوي بقرار ، إذا ما مرض عالج نفسه بنفسه ، إذا ما رغب في السفر لايضطر لركوب دابة أوالسير على القدمين . إنما يحمل نفسه في الفضاء وينطلق إلى هدفه[18]."

يخلق العلم ، بمفهوم التقنية، هذه " المدينة الفاضلة " أو اليوتوبيا ". تتحقق السعادة ، حسب الماركسية ، التي يتناها الكاتب في المجتمع الشيوعي ، فهو مجتمع دون طبقات تصبح ملكية وسائل الانتاج مشتركة ويتجمع العمال في جمعية منتجين ، ولا ينتفي العمل ، إنما العمل الرأسمالي، لكن العجيب العلمي أويوتوبيا الطاهر وطار في " الحوات والقصر" تنأى عن هذا التصور . إن العلم هو الذي يخلق المجتمع الجديد الذي تتحقق فيه السعادة .

إن العلم بمفهوم التقنية هو الذي ينهي العمل المستغل ويحقق حاجات الفرد . تظهر هذه الرواية إذن إيديولوجيا لا واعية مختلفة عن إيديولوجيا الكاتب الواعية .

هذه الايديولوجيا اللاواعية هي إيديولوجيا علموية Scientiste ترى أن العلم هو القادر على تحقيق السعادة البشرية .

الجزائر – جمال كديك

المصدر:

وطار (الطاهر) ، الحوات والقصر ، قسنطينة : مطبعة البعث، 1980 المراجع : فوزي (حسين) ، حديث السندباد القديم ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1943.

الشيخ غلاييني (مصطفى)، جامع الدروس العربية ، راجعه ونقحه د. عبد المنعم خفاجة ج 1 ، صيدا / بيروت :المكتبة العصرية 1406/ 1986.

DUCHET, C. , “ Une écriture de la socialité” Poétque (16) , 1973.

FREUD, S., ESSAIS DE PSYCHANALYSE APPLIQUEE Paris: ed, Gallimard , 1973.

GREIMAS, A.J., COURTES, J SEMIOTIQUE
(Dictionnaire raisonné de la théorie du langage) Paris : Hachette Université,1979

HAMON, Ph, Le Personnel du roman, Genéve: Droz , 1983

Hamon,ph,texte et Ideologie : paris :p.u .f .(coll. Ecriture) 1984.

[16] الطاهر وطار، الحوات والقصر ، ص 112.
[17] نفسه ، ص 117.
[18] الطاهر و طار ، الحوات والقصر، ص115.

LABICA, G. . BENSUSSAN , G., dir., Dictionnaire critique du marxisme , 2éme ed. rev et augm . , Paris : P. U.F. , 1985.
PIERROT, J, Merveilleux et Fantastique, Lille : Université de Lille , 1975.
TODOROV, T., La Notion de lalittérature
Paris : Ed. du seuil (Coll. Points , no188) 1987
WATT, I, (Réalisme et forme remanesque)
in Littérature et réalité , ouvrage
collectif , paris : Ed . du Seuil , 1982

□

□ الحواشي:

□□

قراءات ... قراءات ... قراءات

قراءة نقدية في كتاب

" للموت وجه آخر"

- نقدٌ بناء:

ثمة مفاهيم نقدية معاصرة توسع من عمل الناقد إزاء تحليل النّصوص الشعرية ، فيتعدى جهدُهُ في استقرائه النّص تبيان مواطن الجودة أو الرداءة ، ليشتمل على كل ما يحيط بالنص من ظروف موضوعية أو شخصية ، وهذا الدأب إنما يهيء له الخروج في بناء أحكامه إلى ما يقرب من صفة التكامل ، إنه في ضوء ذلك يشغل مساحة تفصل بين النّص والمتلقي ، وعمله هنا له صفة الوساطة ، فهو إن شئت القول : يتمم عمل الإبداع بما يرى فيه من ظواهرَ تستوجب التحليل ، مستعيناً بذخيرة الثقافة والخبرة والتذوق، ومن هذا الجانب يبدو عمل الناقد بناءً أكثر من كونه هدماً.

ومع كثرة المحاولات الناقدة للنصوص ، إلا أننا نرى أكثرها إنما قام على التلفيق والعسف خصوصاً من آثر تطبيق الآراء الغربية ، والرؤى الجاهزة ، على النصوص الشعرية ، فهؤلاء أخضعوا النص لما هو غريب عن روحه وعن طبيعته ، فانبهم عمل الناقد على المتلقي ورزح النص ذاته في قيود وأغلال قسرية ، وهذا إنما يدل على أنّ أغلب من تصدى لقراءة النصوص الشعرية ، قديمة أكانت أم حديثة ، لم يمتلك نظرية نقدية قائمة على أسس مستمدة من طبيعة شعرنا ، ولهذا آثروا استجلاب مناهج الغرب لتطبيقها على النصوص وكان الأجدر أن يعمل هؤلاء أذواقهم ، ويمهروا أساليبهم في الإحاطة بعالم النص من الوجهة التي ترضي ذوق المتلقي وتملأ إحساسه بالجمال الفني ، تلك الرتبة إن بلغها الناقد أضحى نقده بنّاءً ، وبات يشغل دور الوساطة بين النص والمتلقي ، حينئذ يغدو النقد متمماً للإبداع ، موجهاً المتلقي إلى ما يصلح من نتاجات الأدب.

وإذا ماانعطف بنا القول إلى عمل الباحثة الكويتية سعاد عبد الوهاب نجد أنها تريد الاعتماد على تجربتها الشخصية في اكتشاف عوالم النصوص الشعرية المعاصرة ، لهذا أحبت أن تستفيض في الحديث عن كتابها السابق الذي طبعته بعنوان " إسلاميات شوقي" 1987 في صدر مؤلفها الجديد " للموت وجه آخر" هذا الذي نريد الوقوف عنده .

لقد أذاعت الباحثة في مقدمة كتابها " للموت وجه آخر" (ص 3) أنها غيرت كثيراً من قناعاتها وبدلت بعضاً من طرائقها في استقراء النصوص، فكانت في كتابها السابق " إسلاميات شوقي" تنصرف في تحليل النص عن المؤثرات السلبية ، ولم تضع الدافع الخلقي في مركز اهتمامها ، ولهذا لم تستسغ إبان ذلك أن يؤلف باحث دراسة بعنوان " التدين والمجون في شعر شوقي" تعني عائض بنية الردادي الذي أنشأ هذه الدراسة وطبعها في الرياض 1981م ، وكان الردادي قد عدّ الغزل والخمر والرقص من المجون ... في حين أنها تفصل في نظرتها إلى النص الأخلاق عن الفن الشعري ، ثم إنها لاتعد المجون نقيضاً للتدين ، فالتدين عندها ضده الإلحاد.

ومع هذا الذي كانت صرحت به الباحثة، والذي يفهم منه أنها تتحدث عن قناعات سابقة إلا أنها نزعت إلى القول " ومهما يكن الأمر فقد توقفت عند قصيدة بعنوان " انتحار الطلبة " ولما لم أجدها تدخل في نطاق بحثي في إسلاميات شوقي ، بالمقياس الذي ارتضيته ، فإنني لم أدخل هذه القصيدة في دراستي السالفة ، غير أن معنى داخلياً راح يجذبني إليها" (ص 3) إذن رأت الباحثة في قصيدة شوقي " انتحار الطلبة" نواة لدراسة جديدة أسمتها " للموت وجه آخر" وكانت ضمت إلى هذه القصيدة طاقة مختارة من القصائد في الموضوع ذاته لشعراء مختلفين ، وقد بلغ عددها ثلاث عشرة قصيدة لعشرة شعراء : انتحار الطلبة لأحمد شوقي ، الانتحار للزهاوي ، في تشييع جنازه ، المنتحر لمطران ، إبليس ينتحر للعقاد ، إلى الموت ، وادي الموت للشابي، مصرع بلبل لطوقان ، يا أخا الروح ، قاتل الله أمها وإياها لفهد العسكر ، قصة مبتورة لخالد الفرج ، دمعة لمحمد خليفة ، الموت في الضحى لفتح الباب . وعلى هذا النحو تمّ للباحثة بناء دراستها ، وقد قامت بتحليل هذه النصوص من زاويتين اثنتين : الأولى أسمتها قراءة رأسية في وحدات التكوين ، والثانية : قراءة أفقية في المشترك والخاص ، ثم ألحقت بدراستها إشارات ختامية ، وفهارس بمصادر بحثها ومراجعه.

وجاء ذلك كله في نحو (165) صفحة من القطع المتوسط ، وكانت الدراسة صدرت عن مؤسسة عين للدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية بمصرسنة 1995م.

- عود على بدء

أرادت الباحثة أن تجعل من مقدمة كتابها " للموت وجه آخر" مهاداً نظرياً لتوضيح منهجها الذي أرادت في ضوئه النظر إلى النصوص ، وقد ذكرت في وصفه : أنها أخذت في ترتيب القصائد بالتدرج التاريخي للشعراء فبدأت بقصيدة المنتحر لأحمد شوقي ، وانتهت إلى قصيدة حسن فتح الباب في الموت . غير أنها اضطرت إلى تقديم بعض الشعراء للضرورة ، مثل تقديمها شوقي المولود سنة 1868 على الزهاوي المولود سنة 1863م، وسوغت مثل هذا التقديم أن منهجها قائم علي التقريب وليس على القطع. ثم إنها رأت أن تكون فكرة الانتحار ناظمة للقصائد المختارة ومع ذلك فقد أشارت إلى أن اختيارها القصائد على هذا النحو، أعني أن تكون مشتركة من حيث المضمون لا يضطرها إلى دراسة المضمون ، وإنما تود تركيز جهدها حول الأساليب الشعرية والصياغة ، وهنا يجوز التساؤل ، إذا كانت الباحثة لا تكترث بالمضمون فلماذا اختارت قصائد بحثها طبقاً لمضامينها ، ثم لماذا لم تجعل عنوان دراستها بعيداً عن تجليات مضامين القصائد ، ألا ترى في عنوانها " للموت وجه آخر" أنه أدخل في تحليل المضمون إذ الموت هو فكرة البحث، وعليها تنبنى خطة الدراسة ، ويتحدد بها منهجها ؟!

ومن ناحية الفكر التي أذاعتها في المقدمة يشعر القارئ أنها متصلة بالمضمون بدءاً بعلاقة الانتحار بالتدين وانتهاءً بالخطة التي رأت أن تصوغها بناءً على مضمون القصائد الثلاث عشرة وهي مادة كتابها كله.

وأما من جهة الأفكار التي عرضت في صدر الكتاب ، فإن أغلبها لا يتصل بموضوع البحث إذ بدا العسفُ والاقحام صفتين للأفكار ، وإذا أردنا التمثيل لما نقول نجد في قولها : " والمجون علىافتراض إمكان تحديده ليس إلحاداً حتماً ، وليس نقيضاً للتدين ، ومهما يكن الامر فقد توقفت عند قصيدة شوقي بعنوان " المنتحر" فهذا الكلام مقحم على السياق الذي جاء فيه. فما علاقة المجون بموضوع البحث الذي هو الانتحار؟ ثم هل صحيح أنه يتعذر تحديد مفهوم المجون ؟ وأخيراً هل المجون على تماس مع التدين بمعنى أنه لا يناقضه؟

ومن الغريب أن الباحثة حيث عرضتْ ما عرضت من أفكار غزيرة حول المجون والتدين إلا أنها لم تكلف نفسها جهد الرجوع إلى المؤلفات المختصة بشعراء المجون، ومن المعروف أنّ هذا التيار استشرى في الأعصر العباسية،

وكان احتفل به نفر غير قليل من الباحثين ، على رأسهم د. هدارة في مؤلفه ": اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري" ، الذي أسهب في توضيح مفهوم المجون ، ومن نواحيه كافة ، وقد جاء في كتابه : " المجانة معناها ألا يبالي الإنسان ما صَنَع وما قيل له ، والماجن عند العرب من يرتكب المقابح المردية ، والفضائح المخزية " (ص 203) وفي تعريف المجون قال هدارة : "نعرّف المجون بأنه ارتكاب الأعمال المخلة بالآداب العامة ، والعرف والتقاليد دون تستر أواستحياء ، وبهذا نجد أن المجون ظاهرة خطيرة في أي مجتمع وخاصة إذا انعكس في شعر هذا المجتمع " (ص 204) . وفي ضوء هذا التحديد لمفهوم المجون يعنّ للمرء الاستفسار ماذا أرادت الباحثة " والمجون على افتراض تحديده ليس إلحاداً حتماً ، وليس نقيضاً للتدين " (ص 3) . هل تعني أن المجون على تماس مع التدين حتى تعده لا يناقضه؟

صحيح أنّ المجون من حيث معناه لا يقابل التدين مقابلة لفظة بلفظة ، ولكن يبقى المجون خرقاً للأخلاق وخروجاً عليها ، ومن ثمّ فهو سلوك قبيح تقاس درجة شناعته ببعده عن الأخلاق والتدين معاً ، لأنه يجانب الحق

والصواب ، ومن هنا عَدّ ضداً للتدين والخلق معاً ، ويحسن بنا العودة إلى الملاحظة التي أبدتها الباحثة إزاء دراسة الباحث عائض الردادي التي نوهنا بها في صدر هذه المقالة والتي عنوانها " التدين والمجون في شعر شوقي" حيث اعتبرت أنّ ورود لفظتي التدين والمجون على هذا النحو يوحي بأنهما على طرفي نقيض ، وقد نفت صراحة مثل هذا التضاد .

وأظن أن صاحب الدراسة الردادي لم يجانب الصواب في عنوان كتابه ، وكأني به يريد دراسة هاتين الظاهرتين بمعزل عن كونهما متضادتين بمعنى أن التدين طرف وفي الطرف الآخر المجون ، وإنما أراد دراستهما من الرواية التي تضع التدين على خلاف يصل إلى درجة التضاد مع المجون ، ويبقى أن نقول إن مفهوم التناقض الذي أوردته الباحثة السيدة سعاد عبد الوهاب ضمن سياق عبارتها السالفة غير صحيح إذ التناقض عيب منطقي ويستحسن استبداله بلفظة تضاد طبقاً لما أورده قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر(ص 98).

- *موقف شوقي من الانتحار:*

من الأفكار التي تحتمل كثيراً من الجدل في دراسة الباحثة سعاد عبد الوهاب ، محاولتها تبيان حقيقة موقف أحمد شوقي في قصيدته " انتحار الطلبة " من الموت انتحاراً ، وكانت قبل التطرق لهذه الفكرة وقفت عند حديث الرسول صلى الله عليه وسلم " من تردى من جبل فقتل نفسه فهو في نار جهنم يتردى خالداً مخلداً فيها أبداً ، ومن تحسى سماً فقتل نفسه فسمه في يده يتحساه في نار جهنم خالداً مخلداً فيها أبداً " . لتخلص إلى القول : " فالتأكيد على الخلود في النار - دون أن ندخل في معارضات المتكلمين - له دلالته الواضحة في تقديس الإسلام للحياة ..." (ص4)

فهي هنا تعرض رأي الإسلام في الانتحار ،إلا أنّ ما يلفت الانتباه في مقولتها جملتها المعترضة " دون أن ندخل في معارضات المتكلمين " إذ أرادت بهذه الجملة تفتيت إحكام العبارة التي تبينت في ضوئها وضوح موقف الإسلام من الانتحار ، وصرفت انتباه القارئ على نحو مقصود إلى شيء من الاعتراض إزاء هذه المسألة ، فكأنها تريد أن حقيقة موقف الإسلام من المنتحر لم تسلم من الاعتراض ، على الأقل من جهة المتكلمين .

وجملة الاعتراض هنا جاءت مبهمة ، وقد اعترضت عبارة واضحة لا تحتمل وجوه الاعتراض لبيان الحديث الشريف السابق ذكره ، ولم تأت جملة الاعتراض هنا على وجه التحقيق ، إذ تجاهلت الباحثة إثبات وجوه الاعتراض بدقة حتى يدخل اعتراضها في باب العلم والموضوعية ، وإنما قذفت بهذه الجملة لصرف الانتباه إلى وجه النقض المبهم ، مما يوحي بأن وجهة نظرها تميل إلى شيء من النقض ، وإذا ما توغلنا في كتابها ، خصوصاً حديثها عن موقف شوقي من الانتحار نجدها تحمّل شوقي مالم يقله في شعره ، وتفترض ما لا وجود له ، تقول : " ثم أعود إلى قصيدة شوقي

"انتحار الطلبة " وأقرأ دافعها فأجده يخص طائفة من الأغرار قصار النظر والتجربة، طائفة من الطلبة الذين يرسبون في الامتحان فيتعجلون الخروج من حلبة المنافسة بطلب الموت على هذا النحو الفاجع ، وهو موضوع شائك ، ومتعدد الإثارات لايصلح أن يهجم فيه على المنتحرين يرميهم بالكفر، أو ينذرهم بجهنم ، لكنه سيقع في تسطيح وتبسيط ظاهرة خطيرة في دلالتها الاجتماعية والدينية إذهو اعتبرها نوعاً من مجانبة الصواب" (4).

وهذا افتراض مسبق لا يصح التعويل عليه ، طالما أنّ الباحثة لم تباشر تحليل القصيدة بعد ولايصح أن تكون المقدمة موضعة في حالٍ من الأحوال ، وكانت في إثباته على هذا النحو قد كشفت عن أمرين :

الأول : أنها تتعاطف والمنتحرين ، وتعارض مَنْ يَعدّ الانتحار كفراً ، لأن ذلك في رأيها يؤدي إلى تسطيح ظاهرة خطيرة ببعديها الاجتماعي والديني ، وهنا يكمن سؤال: إذا كان الدين يعدّ المنتحر كافراً ، فما المقصود من قولها : إذا رمينا المنتحرين بالكفر نكون قد سطحنا الظاهرة من الوجهة الدينية ، فهل مخالفة التعاليم في مسألة الانتحار يعمق مدلول هذه الظاهرة؟!

الثاني: أنها افترضت مسبقاً أن شوقي هجم على المنتحرين ، أو كاد ، أو إن هو فعل ، فيكون بذلك قد سطح الظاهرة ، وقد ذكرت كل هذا الكلام قبل أن تعرض بيتاً واحداً من قصيدة شوقي في " انتحار الطلبة " أي في إثناء التقديم، وعندما عرضت القصيدة في الصفحة (9) من كتابها تجاهلت تبيان موقف شوقي من الانتحار بحجة أنها تهمل دراسة المضمون ، ونسيت أنها استغرقت قرابة صفحتين في مقدمة كتابها للحديث عن موقف شوقي من الانتحار.

وإذا أردنا ، من بابا حبّ المعرفة ليس أكثر ، كشف موقف شوقي من الانتحار في قصيدته التي مطلعها :

ناشئ في الورد من أيامه حسبه الله أبا الورد عثر

وهي القصيدة الأولى التي ارتكزت عليها دراسة الباحثة سعاد عبد الرحمن ، حيث نجد أن هذه القصيدة بأبياتها التي تزيد على الخمسين لم تكن معرضاً لبسط الآراء أو المواقف من قضية الانتحار ، لأن مثل هذه القضية لا يفصلها سوى الدين ، وقد عدها كفراً . وإنما تصنف هذه القصيدة في باب النقد الاجتماعي ، فهي تنطق باللوم العنيف على من يملك سلطة الرعاية والإصلاح والتنشئة في المجتمع ، وهذا باب واسع في أدبنا الحديث ، إذا كثر تناول الشعراء

في هذا العصر ظواهر اجتماعية سالبة مثل الطلاق ، التشرد والفقر والمرض ومنها الإنتحار ، فهذه الظواهر جميعاً تحسب من زاوية الحرص على الإصلاح لهذا سميت بالشعر الاجتماعي الإصلاحي ، إذ فيه نقد لظواهر سالبة في المجتمع وفيها رغبة قوية للإصلاح ، استمع معي إلى بعض أبيات شوقي في قصيدته (انتحار الطلبة) لتقرّ في ذهنك حقيقة مانقول:

كل يوم خبر عن حدثٍ	سئم العيش ومن يسأم يذر
ضاق بالعيشة ذرعا فهوى	عن شفا اليأس وبئس المنحدر
هارب من ساحة العيش وما	شارف الغمرة منها والغمر

ولابد أنك تلمح تكرار شوقي المقصود (سئم العيش ، ضاق بالعيشة ، ساحة العيش) ولو أثبت القصيدة كاملة لعلمت أنه كرر هذه الألفاظ في تسعة مواضع ، مما يدلك على أنه يريد توجيه نقده لأوضاع اجتماعية متردية ، ثم إذا نقلنا لك صورة أخرى من هذه القصيدة وجدت شوقي يقلب أسباب ظاهرة الانتحار على وجوها كافة ثم يهوي بالعذل على من بيده إصلاح هذا الفساد ، يقول:

قال ناس صرعته من غدر	وقديما ظلم الناس القدر
ويقول الطب بل من جِنةٍ	ورأيت العقل في الناس ندر
ويقولون جفاء راعه	من أب أغلظ قلبا من حجر
وامتحان صعبته وطأة	شدها في العلم أستاذ نكِر
لا أرى إلا نظاما فاسدا	فكك العلم وأودى بالأسر

وفي هاتين الصورتين الموجزتين اللتين قبسناهما من قصيدة شوقي ما يكفي للإشارة بأن تلك القصيدة لم تكن معرضاً لتبيان رأي الشاعر وكل ما هنالك أنه ينتقد المجتمع بغية الإصلاح .

- قراءة أفقية :

لابد من القول إن دراسة الباحثة سعاد عبد الوهاب تريد أن تقول شيئاً جديداً ، وقد اجتهدت في ذلك ، غير أنّ ما كان منها في المقدمة لا يبخس من حقها في بقية الكتاب ، وقد آثرنا هنا ألا نقف كثيراً عند الإيجابيات حتى لا يحسب ذلك منا من باب المجاملة وهو باب لا يستحب في العلم حتى لو كان ذلك بين الزملاء والأصدقاء ، وبمناسبة الحديث عن جميل الدراسة النقطة التي قرأت فيها الباحثة القصائد المختارة قراءة رأسية ، وقد استعانت بالإحصاء والجداول وكرست كل ذلك لخدمة غرضها في دراسة الأوزان العروضية فجعلت الجدول الأول في الوصف العروضي والثاني في البحث عن المثير والثالث في الموقف الأخلاقي والرابع في المعجم الصوري وقد قسمته قسمين : قسم خاص بالتشبيهات والآخر في المجازات ، وبذلك تم كتابها على هذا النحو المنسق ، ومما يؤخذ على جدولها العروضي ذي الرقم (1) أنها أشارت إلى مدلولات البحور العروضية اعتمدت على تأويل عبد الله الطيب في كتابه " المرشد إلى فهم أشعار العرب" حول دلالة وزن المنسرح فنقلت قوله:" بحرلين ذو لين جنسي لم يكد يخرج عن صنفي الرثاء النائح ، والنقائض الهجائية (ص 33) وقوله عن الرجز " إن إيقاعه يناسب جو الندب والتعديد(ص 101) وغير ذلك من المواضع الستة التي اعتمدت فيها على رأي الطيب في الأوزان ، ويمكن التساؤل في ضوء ذلك ، هل حقاً أن الطويل لا يصلح إلا للمدح مثلاً والمنسرح للرثاء والهجاء والرجز للندب ، أظن أن هذه المسألة لا تؤيدها أشعار العرب. فقد طوعوا الأوزان للأغراض المختلفة فهناك غزل جميل على الطويل ورثاء وهجاء ومدح على البسيط وهكذا ، وأما مثل هذا التأويل فلا يعدو كونه اجتهاداً ليس أكثر وعلى الباحث الناشئ أن يمتحن هذه الآراء بالعودة إلى شعرنا القديم ليتبين ما إذا كانت هذه الأحكام صحيحة أم لا.

المقارنة :

من فضائل هذه الدراسة الاحتفال الشديد بالمقارنة بين النصوص على نطاق الموضوع عامة ، وهذا جهد يحسب للباحثة حقاً ، فقد اعتاد كثير من النقاد على الموازنة بين المعاني الجزئية التي تبدو من وجهة نظر النقد التطبيقي قاصرة عن الإحاطة بمفهوم الموازنة ، ومن جملة المقارنات بين القصائد المعروضة نقبس قولاً للباحثة تقارن فيه بين قصيدة شوقي وقصيدة للزهاوي تقول : " نرجح أن قصيدة الزهاوي مجرد صدى لقصيدة شوقي، ذلك لأن قصيدة شوقي صدرت عن إثارة حاضرة ، ولها دافع مباشر محدد ، هو حوادث انتحار الطلبة، أما هذه القطعة للزهاوي فإن معناها العام لا يكشف عن دافع " (ص 17) ولا ندري ماذا تقصد هنا بقولها " قصيدة الزهاوي مجرد صدى لقصيدة " شوقي" فنحن نعلم أن الزهاوي ولد قبل شوقي بخمس سنوات تقريباً ، ونحن لانعرف على وجه التحديد متى قال كل شاعر قصيدته ، وكل منا لا يعرف سوى أن الزهاوي ولد قبل شوقي ، فكيف يكون مثل هذا الترجيح جائزاً ، وإذا كانت إشارة عبد الرزاق الهلالي في مقدمة ديوان الزهاوي من أن الزهاوي في أول حياته مال إلى الفلسفة والاجتماع ثم انعطف إلى الشعر بعدئذ ، فهذه الإشارة لاتكفي لاعتبار قصيدته صدى لقصيدة شوقي طالما أننا نجهل

تاريخ كتابة القصيدتين . وهذا ضرب من الاجتهاد الذي إن لم يصب صاحبه يحوز على أجرٍ واحدٍ.

خاتمة القول: مهما يكن من أمر فإن دراسة الباحثة سعاد عبد الوهاب مهمة في بابها ذلك أن مقارعة النصوص الشعرية عمل شاق عسير ، وكل ما أثارته الدراسة من نقاط خلاف في وجهات النظر يدل على أنها محاولة جادة ، ومن شأن كل بحث جاد أن يثير خلافاً، ومن هنا آثرنا لفت انتباه القارئ العزيز إلى مثل هذه الجهود النقدية التي تحرص على دراسة النص الشعري على النحو الذي يوافق طبيعته ويتناسب وروحه ، فالباحثة لم تعمد في بحثها على قسر النصوص أو تستعير رؤى غريبة عن روح نصوصها المختارة ، وهذا سببٌ كافٍ للإشادة بعملها .

د. أحمد علي محمد

□□

قراءات ...قراءات...قراءات

قراءة نقدية

في المجموعة القصصية

أولاً ـ تقديم:

هذه هي المجموعة القصصية السابعة(*) ، للقاص يوسف جاد الحق (*) ،تمتد على مدى مائة وسبع وستين صفحة ، وتضم إحدى عشرة قصة قصيرة صدرت عن وزارة الثقافة ، في القطر العربي السوري عام 1996، تحمل المجموعة عنوان القصة الثانية " وأقبل الخريف" . وتعكس صفحة الغلاف ، لوحة طبيعية ، تمثل الخريف.

يستنفر العنوان واللوحة ، قارئ المجموعة ، ويثير فضوله وتساؤلاته ترى أيّ خريف يعنيه الكاتب؟

ولمَ أختار عنوان هذه القصة عنواناً للمجموعة ؟

وربما سارع القارئ ، في تقليب صفحات المجموعة ، ليصل إلى فهرسها ، حيث تطالعه عناوين القصص : " أفكار رئيس مجلس الإدراة ، وأقبل الخريف ، هذا ما حدث، أضغاث أحلام ، للحكاية بقية ، ضيوف أعزاء ، المأسوف على شبابه ، عوامة ذات زعانف ، بوذا ـ معاصراً، الطبيب والاسكارس ، الرحلة الميمونة".

وعندها يطفو سؤال آخر ، ما دلالات هذه العناوين ؟ وما الرابط الذي يربط بينها ؟!

يحاول قارئ المجموعة أن يبحث عن جواب لسؤاله الأول " ترى أيُّ خريف يعنيه الكاتب؟" ، تشده لوحة الغلاف ، جذوع أشجار باسقة ، لاتكشف عن أغصان ، ولا عن أوراق ، كأنها تقول : أشجار شاخت ، ولم يبق منها إلا جذوع يمكن أن تكون خشباً صالحاً لمزاج إنسان هذا العصر ، يبدا معه رحلة تصنيع تلبي حاجاته ورغباته، وفضاء رحب تطوف به سحب داكنة تلامس مزاج هذا الإنسان ، المغلف باليأس ، والمشحون بالحزن والأسى ، وأفق خبا توهجه في آخر لحظات الغروب، وغلبت صفرة اللون ، لتكمل صوره الزمنية ، وظلال سوداء إختبأت بين الجذوع ، أو ارتاحت على وجه الأرض تداخلت مع الوان أخرى، تزيد النفس إحساساً بمشاعرالأسى ، كل ذلك يوهم القارئ ، أن العنوان ، صرخة مأزوم، " وأقبل الخريف... راح اللي راح..." ويظن أن الكاتب يعني بعنوانه خريف العمر ... ويقفز القارئ إلى قصة العنوان " وأقبل الخريف" القصة الثانية ، ليتحرى الحقيقة ، ويتأكد من صدق ما انتهى إليه من نتائج أولية ، من خلال لوحة الغلاف، فإذا الحب الذي نما في قلب الكاتب ، وعشعش في حنايا صدره ، تعصف به نسمات الخريف، وتغمر فؤاده شجناً ، يذكره بعمره الذي مضى ، وقد ترتاح نفس القارئ بنتائج ما انتهى إليه ، إنها الحقيقة ، خريف العمر، الخريف الذي يشي بالحزن والأسى ، ويهمس بالتجربة الإنسانية التي يبوح بها إهداء الكاتب .

وعندما تختلط الرؤى ، وتتعانق الأفكار بحثاً عن رابط ، يربط قصص المجموعة ، ودلالات توحي بها عناوينها ، تبدو السخرية الهادئة ، سخرية لاذعة مرة ، هي وليدة عمرطويل ، وتجربة إنسانية ، إكتوى بنارها طالته في ماضيه ، في أحداثٍ، ومواقف حياتية ، فآثر أن يُقدِّم هذه الصور الإنسانية ، في مجتمع يعيش فيه، لا يقدر على إصلاحه،

فاكتفى بالنظرة الساخرة ، النظرة الثاقبة ، التي تلامس جوهر الظاهرة ، فتبرزها ، وتكثف الضوء عليها ، حتى إذا ما جسدها ، اطلق سخريته ، وكأنَّ حاله حالَ مَنْ لم يستطع فعل شيء ، فاكتفى بلسانه.

ثانياً - المجموعة القصصية:

تضم المجموعة إحدى عشرة قصة قصيرة ، كما أسلفنا ، تشي عناوين قصصها بمضمونها ، فهي صور حياتية نعيشها ، نراها ونعرفها ، نتأذى منها ، ونكتوي بنتائجها، نحياها ونعبر عنها ، نسخر منها ، ونأسف لحدوثها ، نضحك لنتائجها ، لكن آلة الكاتب كانت أقدر على التقاطها وتجسيدها ، وتكثيف الضوء عليها، وتقديمها لنا بأسلوب ساخر ، هو الملمح الأساسي لهذه المجموعة ، وأما سخرية الكاتب ، فهي سخرية هادئة ، تضحك ، وتسرف في الضحك ، وقد تشهق ، فتنقلب الضحكة إلى ضدها ، تنقلب دمعاً ، وحزناً وأسفاً ، لما آلت إليه هذه الحياه ، بناسها وأشخاصها وأعمالهم .

وسخريته في ذلك خاصة ، تتناول الأشخاص بأشكالهم ، وحركاتهم ، وأفعالهم وسلوكهم ، وطرز تفكيرهم ، وعامة تتناول الأعراف ، والقوانين ، والمؤسسات ، والجماعات.

وتشكل السخرية الخاصة ، والسخرية العامة ، ملمحاً أساسياً في هذه المجموعة ، يسخر من الأفراد ، ويقدمهم لنا بصور متعددة ، في حركاتهم ، وفي سكناتهم حتى وهم يناجون أنفسهم ،" المونولوج الداخلي "، في أقوالهم ، وأفعالهم ، وهذا الملمح يزينه سمات عدة:

1- شغف الكاتب في الوصف، وهو يمازج بين الوصف الداخلي والوصف الخارجي، سمير بطل قصته " وأقبل الخريف" ، يصور الخارج ،"ابتسامتها لاتفارق ثغرها ، شعرها الكستنائي ، يتماوج على كتفيها في رقةٍ ساحرةٍ ، خفق لها قلبه ، عيناها أثناء حديثها ترسلان سهاماً ، اثارت فيه حنيناً غامضاً "(1) كما يصور الداخل " تجتاحه مشاعر متباينة ، استطاع أنْ يُخفيها ، لم تخالجه مثل هذه المشاعر ، منذ أمد بعيد، جاء وقت خيّل إليه فيه أنَّ قلبه قد صدئ ، أو أنه لم يعد يملك قلباً كتلك القلوب التي تخفق بين جوانح الناس ، حُباً وَعشقاً ، كان يعزو ذلك أحياناً - بينه وبين نفسه إلى تقدم السن ، فيزعم أنه ، أخذ يعتريه الكبر على الرغم من أنه لم يتجاوز عقده الثالث إلا بقليل"(2).

وهو يصور الطبيعة الصامتة، كما يصور الحركة ، وآلة تصويره دقيقة تبعث الحركةَ في الطبيعة الصامتة ، حبات العوامة ،" لاتشبه حبة منها أختها، هذه مستطيلة ، وتلك مستديرة ، لكنها مفرطحة ، بزاوية لا أدري مقدراها، وثالثة لها زعانف مثل لغم بحري في مياه الخليج، أو قمر صناعي من طراز سبوتنيك ، له هوائيات تتوزع في شتى الاتجاهات ..."(3)

ويصور الطبيعة المتحركة ، فيطور حركتها ، في شريط تلفازي ، في صور كاريكاتورية معبرة، تشد المشاهد ، والقارئ ، ويتوهم القارئ والمشاهد حركة الصورة وصوتها فينفعل معها ، ويضحك لشكلها وحركتها ، " يتلوى ، ويلوب في صمت ، ثم يهدأ قليلاً ، ولكن تقاطيع وجهه تنمّ عن توجع ممض ، يتبدى ضغطه على فكيه ، وزمّ جبينه ، وعضّ شفتيه ، وفي إغماض عينيه ، يعتصرهما اعتصاراً ، وهو يعقد ذراعيه متقاطعين حول معدته، وجهه شديد الشحوب ، مما زاد في قتامة لونه الأسمر ، حتى اقترب من الزرقة الداكنة" (4)

2-غنى التجربة القصصية ، إذا ما تجاوزنا المجموعات القصصية الست السابقة للكاتب ، وحصرنا حديثنا في مجموعته الأخيرة ، نجد أن هذه المجموعة ، تبرز نجاح القاص في فنه القصصي نجاحاً دفعه ليقدم لنا مجموعة في إحدى عشرة لوحة مستقلة ، لقطات انتزعها من الحياة اليومية ، كثف الضوء عليها ، جسدها أحياناً ، وصورها لغة أحياناً أخرى ، ووضعنا أمامها وجهاً لوجه مرة ثالثة ، نشاهدها ، نعرفها ، نعيشها في الدوائر الرسمية ، في أمسيات السهر ، في جلسات العزلة والتأمل . يربط بين هذه اللوحات التي وصفناها تجاوزاً بأنها مستقلة ، خيط دقيق هو خيط السخرية ، الذي يوظفه القاص خير توظيف ، فهولايكتفي بسخريته مما يشاهد ، ويسمع ، وإنما يحمل المشاهد والسامع ، ليرى ، ويسمع ويقهقه لعجيب ما يرى ، وما يسمع .

3- غنى الزمان والمكان ، يتعامل القاص مع الزمان والمكان ، تعاملاً حياً ، فالسرد وإن اتخذ صيغة الماضي أحياناً ، بضمير الغائب ، كما في بعض قصصه ، والماضي والحاضر ، بضمير المتكلم ، والحواروالمونولوج الداخلي في معظمها، فهو محاولة طريفة من الكاتب ، وخطة مدروسة ، يتناغم فيها الزمان والمكان ، مع طبيعة الموضوع المطروح، والسخرية التي تدير دفة هذه المجموعة ، وأما المكان ، فهو متعدد ، الدوائر الرسمية ومؤسسات المدن والريف ، والصحراء والطائرة ، وعمق النفس ، وكلها أماكن تلفّ إنسان هذا اليوم في حياته ، وفي تعامله مع الآخرين ، وفي خلوته وتأملاته مع نفسه.

4-أسماء الشخوص، شخوص القصص قلائل، عرفوا بصفاتهم ، وأسمائهم ، ووظائفهم ، وأغدق عليهم القاص الوصف ، فكساهم ثياباً براقة، وصفات واضحة، وزاوج في وصفه الخارجي والداخلي ، ليحقق هدفه الساخر من الأشخاص وسلوكهم ، وصفاتهم الخلقية والخلقية ومن العادات والأعراف والتقاليد السائدة . وخلت قصتاه الثالثة " هذا ما حدث" والسابعة " المأسوف على شبابه " من الأسماء ، وبقيت في حكم المطلق المتعارف عليه الذي في الثالثة " هذا ما حدث " وذلك لإضفاء صفة الشمول ، وبالتالي إبراز المعاناة ، معاناة المواطن العادي ، عندما يراجع

الدوائر الرسمية ، لمتابعة أمر مُلح ، أو قضية عاجلة ، وتسيب الأمور ، وهدر الوقت ، الذي يبديه الموظف غير المبالي ، الذي يتعامى عن العَمل ، لغاية في نفسه ، قد تكون الرشوة بأشكالها في طليعة أسبابه ، " نظر إليّ شزراً من طرف إحدى

عينيه لسبب لا أدريه ، لم يفعل ذلك فور وقوفي أمامه ، ولكن بعد أن أمضي بعض الوقت متجاهلاً إياي تماماً ، فيما هو يقلب جريدة الصباح التي كانت تحجب نصف وجهه الأسفل ، ويمد يده الأخرى إلى فنجان القهوة ، يرتشف منه على مهل ، ثم يعيده إلى حيث كان ، متابعاً انشغاله بالصحيفة ، زملاؤه في القاعة من الجنسين ، كانوا منهمكين بدورهم في قضم " السندويش" وتناول الشاي ، تتطاير تعليقاتهم وضحكاتهم في أرجاء المكان"، ويسارع لتلبية حسناء أتته غير مكترث بالآخرين ، " ألقى صاحبي بالجريدة جانباً دون تردد ، انحنى إلى الأمام ، بشّ وجهه، وافترّ ثغره عن ابتسامة أحسست أنها تنبع من قلبه ، أدهشني ذلك تماماً ، ثم أيقنت قبل ذلك بلحظات فقط بأن هذا الرجل لم يبتسم في غابر من حياته.يا ميت صباح ... يا أهلاً وسهلاً ....." (5).

أما في القصة السابعة " المأسوف على شبابه" ، فكان حمار الراوي منبه " بيج بن" وكان له " من الذكاء مالم أعهده في كثير من الأصدقاء ، كما كان على قدر من الوفاء لم ألحظه عند بعض الأقارب" ، وهكذا كان الرمز المفقود في بني البشر زيادة السخرية مما تفشى في هذا المجتمع ، من خلل العلاقات ، وفسادها ، فقد عميت عيون البشر عن الحقيقة ، ورأى الحمار " بثاقب بصره أن الأقوال لا تغني عن الأفعال ، عمد إلى استخدام ما يملك من سلاح ، ضد العدو المشترك ". وكأني بالكاتب كان يعني إلى متى يقلع العرب عن الاقوال ، ويستبدلونها بالأفعال ، ويستمر في إضفاء صفات الحكمة والتعقل والمعرفة والتنبؤ والتواصل باللغة ، ينطق بالحكمة والعظة والوصية: " أوصيكم ببعضكم خيراً ... اتحدوا ولا تتفرقوا أيها الأدميون ... بل أيها الحمير ... في ظل النظام العالمي الجديد ... فلا يأكل الذئب من الغنم إلا القاصية " (6)

ثالثاً ، علامات مميزة للمجموعة :

للمجموعة علامات مميزة تميزها من مجموعات الكاتب السابقة ، كما تميزها من مجموعات غيره من القصاصين تبدو في :

أ- عناوين القصص: وعناوين القصص ميزة أولى تميز هذه المجموعة، فقد حملت كلها الهمّ الإنساني ، بل قُلْ القلق الحياتي ، الذي بات يقلق إنسان هذا اليوم، وهو يلهث لإنجاز أموره ، وأو التخلص من عبء يثقله، وقد عبّرت هذه العناوين عن هذا القلق والهم ، وتكاملت مع مضمون القصص، وعبّرت عن اللوحات الإحدى عشرة التي تناولها القاص من حياة مليئة بالتناقضات والهموم ، وإنسانها لاهٍ عابث غير مكترث ، خلد للغباء والخمول والكسل ، فجاءته آلة الكاتب تلهب ظهره بالسياط ، عساه يفيق من غفلته ، وكانت سياط الكلمة أشدّ وقعاً من ضربات السياط.

ب- الشكل : اعتمد القاص في بناء قصصه نمطين معلمين ، الأول تمثل في السرد التقليدي راو عارف بكل الأمور ، يروي بضمير الغائب أوالمتكلم ، وقد يمزج الرواية بالحوار، زيادة في التوثيق بمجريات الحدث وتمثل قصصه " أفكار رئيس مجلس الإدارة ، ضيوف أعزاء، المأسوف على شبابه ، عوامة ذات زعانف ، الرحلة الميمونة "، هذا النمط الأول ، ونمط المقاطع ، وقد تفاوتت في عدد مقاطعها ،وتراوحت بين مقطعين ، وثلاثة مقاطع ، وأربعة مقاطع، زاوج القاص فيها بين أسلوبي السرد بضمير الغائب والمتكلم ، ومازج بينهما وبين أساليب التداعي والحوار" الفلاش باك" وتمثل قصص " وأقبل الخريف ، هذا ما حدث ، أضغاث أحلام ، للحكاية بقية ، بوذا معاصراً ، الطبيب والاسكارس".وتفردت قصته السابعة " المأسوف على شبابه" بخاتمه تمثلت بعنوان " هامش" مثلت حكمة ، هي خلاصة تجربة عمر ، عمل بها حمار القصة وذريته من بنيه وأحفاده، كانت قفلة القصة ، وبؤرة التنوير.

ووقعت قصص المجموعة ما بين عشر صفحات وأربع عشرة صفحة في حين زادت القصة التاسعة " بوذا معاصراً" عن ذلك ، وبلغت ثمانٍ وعشرين صفحة ولم يكن الاختلاف في الشكل ، أو في عدد الصفحات ، عبثاً ، وإنما كان عن سابق قصد وتصميم ، أراد منه الكاتب، أن يوفق بين الشكل والمضمون في الموضوعات المطروحة التي تصب كلها في فكرة القلق الإنساني كما قدمنا آنفاً .

وفي إطار الشكل، وطبيعة السرد ، زاوج القاص بين فكرتي الاقتصاد في تسييل الحوادث ، زيادة في التوتر والإثارة والقلق ، والإسهاب في التفصيل لإطالة لقطة السخرية ، كل ذلك بإطالة عمر الوصف ودقته في التداعي ، " تذكرت ما كان يردده صديقي رجب ... تذكرت في هذه اللحظة حلماً رأيته ... لقد دنت آخرتك أيها المكابر .... تذكرت السكرتيرة ليلى ووعد الزواج....(7) وفي المونولوج الداخلي" لمَ هذا اليأس يا رجل...؟ ألمْ تقل إن الرجل معتوه ..أليس هذا منطق العصر ، والعرف المتبع في شتى ارجاء العالم؟"(8)

جـ المضمون ، ويبدو ذلك في موضوع السخرية الذي يربط قصص المجموعة بعضها ببعض ، سخرية خاصة وعامة ، سخرية خاصة ، سخرت من الأفراد ، وأقوالهم ، وسلوكهم ومظهرهم ، وفعلهم، وبدت جلية في سخريته من شخص رئيس مجلس الإدارة ، والموظف والمدير والحسناء والكاتب وأبي عدنان وأبي رفعت والطبيب . وسخرية عامة من المؤسسات ، والأعراف ، والتقاليد ، تبدو جلية في مواقف الجامعة العربية وبنيتها وقراراتها ، ومعاناة المواطنين في دوائر الدولة ، وعكس طرح فكرة المساواة بين الرجل والمرأة ، وثرثرة المجتمع وظاهرة عدم الاتفاق

على رأي ، وغمز ولمز في السياسة الصهيونية ، وقضم الصهيونية للأرض العربية ، وموقف المتفرجين ، واجتماعات الجامعة العربية ، وقراراتها العتيدة ، والعادات والتقاليد ، وسيادة المصلحة على الحقوق والمنطق ، حتى فكرة الإصلاح التي دعا إليها على لسان بوذا مصلحاً ، كانت مزيجاً من السخرية الخاصة والعامة . ولم يسلم الأطباء وأساليب معالجاتهم لمرضاهم والأقدار والانكليز من غمزه ولمزه.

د- اللغة ، قدم القاص قصصه ، بلغة سليمة ترقى في شكلها ومضمونها ، معبرة عن فكرة القاص، وخبرته ، كل ذلك بأسلوب سهل ، يوشيه الوصف بصور محببة ملونة بالحركة والصوت والصورة ، تقصر جمله حين تكون بصدد التقرير وتسريع الحدث ، وتطول حين تكون في إطار الوصف لاستكمال الصورة، ويمزج أسلوبه بالحكمة الدارجة ، أو بالقول المأثور ، تجذيراً لقدرته اللغوية وتجميلاً لأسلوبه ، وإثارة وتشويقاً لقارئه وسامعه.

رابعاً ، دلالات واستنتاجات :

إن نظرة استطلاعية نلقيها على انتاج يوسف جاد الحق القصصي ، توضح عدة أمور تبدو في :

أ- نتاجه القصصي لا يمكن اعتباره حولياً ، أو يسير على وتيرة منتظمة ، وقد ينطبق عليه وصف القفزات النوعية، أكثر من غيره من الأحكام ، فقد صدرت أول مجموعة له بعنوان " أشرقت الشمس " عام 1961" ، وسابع هذه المجموعات مجموعتنا " وأقبل الخريف" عام 1996وبين هاتين المجموعتين خمس مجموعات صدرت في أزمنة متعاقبة ، ولكنها متباعدة ، وحتى لا نغبط الكاتب حقه في ذلك ، نحاول أن نلتمس له عذراً فيما قدمنا ، وهو انشغاله بالأبحاث والدراسات والأعمال السياسية والحياتية .

ب- مجموعته الأخيرة " وأقبل الخريف " ، لها نكهة خاصة ، أراد لها الكاتب أن تكون ثمرة جهود طويلة ، وحصيلة خبرة ، وبطاقة هوية ، في عالم القصة القصيرة ، والكاتب من خلال هذه المجموعة يبدو في عدة استنتاجات :

1- يملك لغة طيعة جميلة ، وأسلوباً رشيقاً شفافاً ، ويزين هذه وتلك حس " مرهف" يؤهله لتصوير شخوصه بأسلوب سهل ، لكنه محبب.

2- يطوع أدواته الفنية ، ويحركها وفق هندسة خاصة به، تذكرك بأساليب رواد القصة الأوائل ، وينوع أساليب سرده ، لكنه يحافظ على دور السارد العارف بمجريات الأحداث، ولايمنعه ذلك من توظيف التداعي و " الفلاش باك "، والحوار والمونولوج الداخلي .

3- تبدو في مجموعته هذه خبرة امرئ عرك الحياة ، ووعاها ، ذاق حلوها ومرّها ، ووقف عند مرّها ، فحاول إبرازه في هذه المجموعة ، بأسلوب ساخر ، تنفرد به هذه المجموعة .

4- يملك القاص عيناً ثاقبة ، ترصد أدق التفاصيل ، يصور الحسناء " لم تكن فائقة الجمال ، لكنّها تتسم بالرشاقة والأناقة اللافتة للنظر ، شعرها الكستنائي ينسدل على كتفيها ، حتى منتصف ظهرها ، ممتلئة القوام ، بيضاء عيناها صغيرتان ، تنبئان عن ذكاء ودهاء"(9) ولا تقل أذنه عن عينه في قدرتها على التقاط الهمسة قبل الكلمة ، أو الصوت .

5- يصور في وصفه ، فلا تخلو قصة من قصصه ، من صورة كاريكاتورية ، رئيس مجلس الإدارة له صورة كاريكاتورية جميلة ، توضح جهله وغباءه" يعيد النظر للمرة المائة إلى ذاته ، إلى صدره ، إلى كتفيه ، إلى الساعة في معصمه ، يضم أطراف معطفه ، يشد ربطة العنق ، يتمطى إلى الخلف ، كما تفعل دول العرب حيال قضية هامة من قضاياها"(10) ، وصورة أخرى تبرز قاعدة الصمت الذي هو من ذهب ، كما توضح ضعف المدير فيما كلف به ، فهو الرجل غير المناسب في المكان غير المناسب.

والموظف(11) له صورة كاريكاتورية أخرى ، توضح انشغاله في طعامه وشرابه ، وقراءاته، عن أمور المراجعين، كما تعكس نفسه المريضة التي تشغلها الشهوة عن منطق الواجب والضمير.

وأبو عدنان (12) له صورة كاريكاتورية ، توضح أنموذج الإنسان المتملق في أقواله ،وانحنائه ، وتلطفه ، لدرجة أكرهت مديره على أن ينبذ هذا التملق ويعافه .

وبوذا (13) له صورة كاريكاتورية " صمت فجأة كبركان توقف عن قذف حممه ، وإن كان صدره قد ظلّ يعلو ويهبط ، و أوداجه منتفخة ، وعيناه متوقدتان كأنما خاض لتوه معركة مظفرة مع العدو الإسرائيلي"، توضح خلخلة المجتمع ، وفقدان الثقة، وسيطرة المادة ، وحاجة المجتمع إلى معجزة الإصلاح .

وهو في وصفه ، يصف الطبيعة الصامتة ، والطبيعة المتحركة ، ويبدع فيهما ، وفي الطبيعة المتحركة ، يصور الصوت والحركة والإنسان ، بسلوكه وأقواله ونجواه .

6- قصته " المأسوف على شبابه" ، وحماره ، رمز القوة والوفاء والإخلاص والدقة ، وهي صفات ، يفترض أن تكون صفات إنسان هذا العصر ، بعد أن كانت قيم إنسان الأمس، تذكرنا بمجموعة عزيز نيسين القصصية " آه منا نحن معشر الحمير..."(14) وتعكس غفلة الإنسان ، وغباءه وتغابيه .

7- يحمل في نفسه هماً وطنياً ، وحساً قومياً نامياً ، وهو فيما يقدم من قصص يصدر عن نفس مأزومة بهذا الهمّ الوطني ، وهذا الحسّ القومي ، ويبقى مفهوم التشبث بالأرض قدراً ومصيراً لا يتخلى عنه .

هذا هو يوسف جاد الحق ، الكاتب القصصي ، والروائي والمسرحي في فنه ، وأدبه ، وسخريته الهادفة ، تستهويه الحياة ، فيختار مادة فنه منها ، يبرز القيم الفاضلة ، ويدعولها ، ويسخر من القيم السلبية و ينفر منها،

وتبقى المرأة ذات الشعر الكستنائي ، أنموذج الشباب الذي يتمسك به ، ويحاول الفرار من الشيخوخة ، ليعيش الشباب الدائم حتى في أحلك ساعات الشدة .

د. ياسين فاعور

□

□ الهوامش :

(×) مجموعة " وأقبل الخريف " يوسف جاد الحق ، وزارة الثقافة ، دمشق 1996

(×) يوسف جاد الحق ، كاتب وقاص فلسطيني ، له سبع مجموعات قصصية ، ودراسات كثيرة في المقالة السياسية ، والأدبية، والنقد ، كما له رواية ومسرحيتان ، عالج في قصصه الهم الفلسطيني ، والموضوعات الاجتماعية .

(1) ، (2) قصة " أقبل الخريف " ص 20-21.

(3) قصة " عوامة ذات زعانف" ص102.

(4) قصة " الطبيب والاسكارس" ص 141.

(5) قصة " هذا ما حدث " ص 39-40.

(6) قصة " المأسوف على شبابه " ص 96،89.

(7) قصة " الرحلة الميمونة " ص 158،157.

(8) قصة " بوذا معاصراً" ص 129.

(9) قصة " هذا ما حدث" ص 39 .

(10) قصة " أفكار رئيس مجلس الإدارة " ص11.

(11) قصة " هذا ما حدث "ص 35.

(12) قصة " للحكاية بقية " ص 64.

(13)قصة " بوذا معاصراً" ص118.

(14) عزيزنيسين مجموعة " آه منا نحن معشر الحمير " ، ترجمة جمال درومش- دار الطليعة ، ط1 1994.

□□

مشروعية الخطاب الأدبي

في

إن نظرة معمقة إلى نتاج الأدب بأنواعه ، تشير بشكل مباشر إلى ذلك الوعي الذي يمتلكه الأديب الفنان تجاه الواقع ، وهو من خلال أدبه يتبنى رؤية فكرية يسعى إلى تحديدها في نتاجه ، بحيث يغدو ذلك النتاج الفني وجهة نظر فلسفية تجاه العالم ، يحددها الوعي الاجتماعي ، فالعلاقة متداخلة مابين الفن والواقع ، ذلك أن الثاني مصدر الهام للأول الذي يؤثر عبر جدلية العلاقة في الثاني ، من خلال مجموعة الرؤى المحمولة فكرياً لدى الأديب والتي تتناسب طرداً مع حركة الواقع.

والنقد الأدبي بطابعه هو الوحيد الذي يستطيع تتبع الأعمال الأدبية ويحدد الملامح الممكن استكشافها من خلال النص ، عن طريق مناهجه المختلفة في التحليل والاستقراء .

وبهذا تكون عملية التلقي قد بلغت أوجها عن طريق اكتمال واتحاد زوايا مثلث تلك العملية ، فالنص كائن حي بلغته وهو مستمر في عملية الخلق عبر اشاراته ودلالاته المفتوحة على الفضاءات غير المتناهية.

وللفكر في هذا الفعل المعرفي دور كبير جداً، فهو متنقل من المرسل (المبدع) إلى المرسل إليه(المتلقي) على اختلاف مكوناته ومساحته الأيديولوجية لدى كل منهما. فالنص الأدبي والنص النقدي مرتبطان عبر حركة الفكر في سياق معرفي وهذا الأخير يشير إلى عملية التواصل الحاصلة في ذلك البناء المعرفي.

ومن هذا المنطلق يسعى الدكتور جمال الدين الخضور في كتابه" زمن النص" إلى توضيح علاقة الفكر بالواقع وما يمكن أن يقدمه الخطاب الأدبي المعرفي بتمثلاته السياسية والأيديولوجية للواقع عبر الزمن ، فسيرورة الزمن قائمة في الاتجاهات كافة وفي جميع مظاهر الابداع على اختلاف أنواع ذاك الزمن من مظهر إلى آخر ومن حالة إلى أخرى.

وعلى أساس تداخل الخطاب المعرفي مع الخطاب الابداعي يضعهما الدكتور جمال الدين في مواجهة المستقبل من خلال حركة الزمان هذه ، فيبدأ بإثارة تساؤلاته كي يستفز القارئ لإثارة تساؤلاته هو الآخر ، ذلك أن الخطاب الأدبي أصبح على الساحة الراهنة سياسياً وثقافياً يواجه تحديات أيديولوجية قائمة على إلغاء حركة الزمان الناتجة عن النص واستقباله وتلقيه .

وفي هذا يعرض لنا المؤلف ملامح الخطاب الفكري المتداخلة مع ملامح الخطاب الأدبي من حيث البناء لمواجهة المستقبل واحلال التحليل والتركيب والسببية والاستنتاج في عملية التنشيط الفكري الملقاة على عاتق المتلقي المبدع الذي يعيد صياغة الأثر الأدبي وفق سياقاته المتعددة ..

ومن خلال هذا العرض يربط الدكتور خضور بين سوسولوجيا الأدب العربي وسوسولوجيا المستقبل العربي ، على اعتبار أن الادب يعبر عن الواقع ويبحث في وجوه خلاصه، كما يبحث في تطوره عن طريق نفض الغبار المتراكم الذي تحدثه الأزمات الياسية والتي تحفر بدورها بشكل مباشر في أرضية الثقافة والفكر والأدب ، كل هذا من أجل " إعادة التوازن لمنظومة العقل في إطار ديمقراطي مفتوح ، يفتح الدروب المغلقة باتجاه اختراق الممكن الواجب في نقد العقل على طريق انجاز جنين مشروع فكري يتواصل بالضرورة مع قرينته التالية المتوضعة في مقدمات تأسيس خطاب فاعل وخلاّق " ص 11.

بعد ذلك يفتح المؤلف آفاق التساؤل عن مشروعية الخطاب الأدبي العربي الذي لم يقارب مقدسات الأدب اليومي المحددة بالدين والسياسة والجنس، فالأدب في نظره هو الذي يكشف عن أعماق ظواهر الواقع اليومي بلغة نصوصه.

وعلى هذا فإن المشروع النهضوي العربي مرتبط بالديمقراطية والحداثة والأصالة والفكر لأننا أمام مواجهة صهيونية تناحرية قائمة على اثبات ذات ومسخ أخرى .

تلك هي مقدمة بسيطة ومختصرة عما جاء به الدكتور جمال الدين في صفحاته الأولى ليدخل فيما بعد في بنية النص الابداعي وفق منهج بنيوي يتناول الفضاء الزمكاني للنص والفضاء الزمكاني للرؤية القارئة مميزاً في ذلك بين التأويل والتحليل وبين المعرفي والأيديولوجي، حسب رؤيته النقدية ، ذلك أن اعادة توزيع نظام اللغة لاتتم بشكل معزول عن الواقع ، والإعادة هذه مرتبطة إرتباطاً وثيقاً بحركة الفكر ، ليتم الكشف عن بنية النص ومكوناته ، ويؤكد ما يؤكد ذلك ظاهرة التناص في الإبداع الأدبي التي تحدث عنها المؤلف، فهي تؤكد على التقاطع الأيديولوجي للنصوص التي دخلت في فضاء التناص ، كما تحدث عن زمن تلقي النص الذي يختلف بالضرورة عن زمن ابداعه والذي يشكل اضافات جديدة خاصة . ولتأكيد هذه الرؤية يبحث الدكتور في حركية الزمن في الخطاب الروائي وفي زمكانية الأسطرة في النص الشعري، وفي حركية الزمن في النص المسرحي ، وبادئ ذي بدء يتناول الدكتور خضور تجليات الحداثة في المعادلات الروائية ، ليؤكد على الاختلاف بين الرواية الأوروبية والرواية العربية من حيث بنى التأسيس الاجتماعية ، فالأولى تشكل ملحمة البرجوازية الأوربية ، بينما تشكلت الثانية في واقع مجزأ ومتخلف ، وهذا ما يجعلها في مشروعية ذلك الجنين النهضوي العربي المتمركز في الأصالة والحداثة والديمقراطية وامتلاك التقنية والمعرفة التكنولوجية .

ثم يبحث في السرد الروائي فيرى أن بنية الرواية تتعاضد والواقع الموضوعي المناقش من خلال الحرف والدوال والدلالات ، فالحداثة هنا تكمن في " آليةالسرد الروائي بشكل مستقل أومتقاطع في حين ما مع آلية السرد في البنائية الروائية الأوروبية، خصوصاً إذا علمنا أن آلية السرد لدى العرب ذات عمق تاريخي زمكاني يسبق تطورها لدى الأوروبيين " ص 57.

ويرى أن هذه الرواية العربية لم ترق بعد إلى المستوى المطلوب الذي يرهص بالمستقبل مع العلم أنها قد خلقت حركية زمكانية ملحمية.

فمن حيث الزمن هناك روايات ما تزال تعتمد على الزمن المتعاقب على حساب زمن الخطاب أو طغى زمن القراءة فيها على الأزمنة الأخرى .

أما بالنسبة إلى المكان ، فهو " محدد في زمكانية التحريك الشعري أكثر من الروائي بغض النظر عن امتلاك قدرة التوازن الممكنة بين الظاهراتية والعقل في أنطولوجيا المكان الروائي الممكن والموصوف " ص 60 ، وهذا المكان هو الذي يخلق زمكانية الفعل أو الحدث الروائي والبعد الفراغي .

فمن خلال حركية الزمن في الخطاب الروائي تتكشف أزمنة الخطاب وفضاءاته وعلاقة زمنية الخطاب بزمن التخيل ، وعلاقة هذين الزمنين بأزمنة انتاج وتلقي النص بحيث يبدو النص غير عصي على كشف مكوناته وسيرورة الحدث في جميع السياقات.

أما عن زمكانية الأسطرة في النص الشعري فيؤكد الدكتور خضور على أن النص الشعري هو نص مفتوح عبر اللغة والمعنى من خلال التركيب والتفكيك والتجريد والتراكم ، ابتداء بالموضوع وانتهاء بفضاءات النص، وهذا الانتقال - كما يبينه المؤلف - مختلف من حيث حركيته الزمنية عن أشكال الابداع الأخرى " فالزمن الملحمي في النص الابداعي متحرك متصاعد يتسم بتحريك الكتلة لحلزون الزمن الاجتماعي أما الزمن الأسطوري فهو دائري ثابت مطلق متحرك غير متصاعد ميتي ، يثبت الحركة في احداثيات قائمة بالمطلق الذي يدعيه " ص 108.

ويناقش المؤلف هذه المسألة في مقطع شعري من قصيدة لمحمود درويش بعنوان " مأساة النرجس وملهاة الفضة " ليؤكد على تماهي الوظيفة الدلالية في زمكانية خالصة فيها العناصر الزمانية غير منفصلة عن المكانية .

أما عن حركية الزمان في النص الشعري فيتناول مجموعة " هواجس في طقس الوطن" لعبد الله الصيخان ، ويثبت من حيث منظوره النقدي أن زمن النص الشعري قائم على زمن التخيل ، ومن خلال تحليله لبعض المقاطع الشعرية نراه يؤكد على حضور زمكانية الانتقال في نصوص الصيخان ، كما يؤكد على " ربط المكونات الدلالية بالجسد الزمني المتكامل للنص مع الحركية في الاحداثيات المكانية مضافاً لذلك النظام اللغوي الخاص مع التأكيد على زمانية الحركة كوحدة متكاملة متآلفة ومتناسقة " ص 137.

كما يتخذ من مجموعة " البيت " الشعرية لميسون صقر القاسمي ، محوراً لحضور المكان والآنا في حركية الزمان ، فيرى أن كلا من المكان والشخص متماهيان في نصها الشعري لتطرح الشاعرة فضاء الذاكرة في احداثياتها

الزمكانية " بديلاً للتشتت الفيزيائي لعناصر هذه العلاقة بحيث تبدو العلاقات الحضورية في نصوصها موازية تماماً لظهور العلاقات الغيابية في لحظة اكتمال النص لغوياً ، وانفتاحه على سويات لا نهائية في التلقي ، كل ذلك في آن واحد معاً " ص148.

فالفضاء المكاني لديها يتحول إلى الأنا ليصبح للمكان وللذاكرة وللزمان أمكنتهم الخاصة . ويلاحظ الدكتور خضور من خلال تحليله لنصوص الشاعرة ذلك التداخل بين الفضاء المكاني والفضاء الدلالي" لتتماهى الحدود الفيزيائية والمكونات المقياسية الهندسية في المكان مع الانفتاح اللانهائي للفضاء المكاني على كل مقدرات التخيل الممكنة والمستحيلة التي يدفعها الشاعر ليركبها النص خجولاً متردداً في أحيان قليلة ، وصارخاً حاداً في أحيان كثيرة " ص 153.

أما حركية الزمن في النص المسرحي فيبين المؤلف حضورها في مسرحية " يوم من هذا الزمان " لسعد الله ونوس، فيصف كيفية استخدام الكاتب للزمان وارتباط ذلك بالشخصيات فيكون فصام البناء مظهراً للتناقض الحاد القائم في الأوضاع وفصام الزمن تأكيداً على علاقة الزمن الاجتماعي بمنظومة الأعراف والقوانين المتولدة ، والنموذج الفصامي تجسيداً لفصام الزمن .

من خلال هذا العرض لحركية الزمان في النص واحداثياتها ، وعلاقة الخطاب المعرفي بالخطاب الابداعي ، هل يستطيع هذا الأخير على اختلاف أشكاله - تلك التي تحدث عنها المؤلف - في فصول كتابه - أن يقف في مواجهة المستقبل ، وفي مواجهة التحديات الكائنة في الزمن الذي يمسخ احداثياته واقعنا الراهن...

سؤال مفتوح وملقى إلى طبقة المثقفين والأدباء والمتنورين ، لإقامة ذلك المشروع النهضوي العربي الذي يرتبط بجذور الهوية العربية والمنظومة الثقافية الوطنية ، كي تكون الساحة الأدبية الابداعية أكثر تمثلاً لقضايا وطننا العربي ، وفكرنا العربي الذي تتبين معالمه في حركتنا السياسية والايديولوجية والثقافية ، وحتى يكون المستقبل أكثر اشراقاً وأكثر صفاء من أي عصر مضى

*** بيانكا ماضية**

- "زمن النص" د. جمال الدين الخضور ،دمشق - دار الحصاد - ط1-1995.

□□

حوار حول مفهوم التناقض

مع د. خليل الموسى

" مناقشة لمقال د. خليل الموسى

بداية أودّ القول: إنّ كثيراً من الأفكار الهامة والمقولات الرائدة تضيع في زحمة الاستهلاك والانكسار الثقافي.

ثانياً : إن هذه المناقشة هي مقاربة لما طرحه د. الموسى في مقاله آنف الذكر (1) ، لذا فإنّ كل مايأتي فيها هو مدين لها بهذه الصورة أو بتلك ؟ وكيف لا يكون ذلك وهي التي كانت سبباً في إثارة هذه التساؤلات والحق أنني ما إنْ قرأت عنوان مقالة د. الموسى حتى رحت أقرؤها بلهفة زائدة لسببين الأول لأنني أحد الذين تعلموا على يدي الدكتور الموسى .والآخر لأنه كان من المقرر أن أعد رسالة دكتوراه عن هذا الموضوع لولا تدخل مباشر من رئيس قسم اللغة العربية...

وحين قرأت المقالة أصبت بخيبة أمل مريرة وتساءلت : كيف يكتب د. الموسى ما كتبه ويناقض كلامه في المقالة ذاتها ؟ ما الذي حدث لكتابات أستاذنا المستعجلة في الأونة الأخيرة وهو الذي كان ينصحنا بالتأني ؟ ولعلّ خير بداية للمناقشة تكون من عند عنوان المقالة

" التناص والإجناسية في الشعر"

يبدو لقارئ المقال أن العنوان قد كتب دون الانتباه لمضمون المقال إذ إن نصف المقال أو أكثر يتحدث عن مفهوم التناص في النقد الغربي والعربي الحديث والقديم هذا من جهة ومن جهة أخرى ما مبرر ضمّ التناص والإجناسية إلى بعضهما ؟ هذا مع انّ الجزء التطبيقي لا يكمل الجزءالتنظيري بل أنه يناقضه في محاور متعددة ولعلي لا أكون مخطئاً كثيراً إنْ زعمت أنّ أساس المقالة هي دراسة النص الشعري لصديقنا الدكتور نزار بريك هنيدي ثم وضعت المقدّمة دون تخطيط مسبق(2)....

وبعد العنوان يمكننا مناقشة التعريف إذ قال: وهو طريقة أو منهج يستطيع الدارس بوساطته أنْ يدخل في دراسات ذات بنية عمقية بدلاً من الدراسات التي تتقارب من الأدبية ولا تقترب من أعماق النص ونسيجه الفني وعلاقاته الداخلية (3)"

والغريب أن د.الموسى يتبنى تعريفاً دون أي إشارة لتعريفات سواه للتناص أو أسباب تبنيه لهذا التعريف ، إذ لو راجعنا تعريفات الأساتذة د. عبد النبي اصطيف - د. نعيم اليافي - د. سمر روحي الفيصل.- د.أحمد الزعبي /د.أحمد مطلوب ، د. عبد الملك مرتاض(4)لوجدناها تختلف مع تعريف الدكتور الموسى بعضها بقليل وبعضها إلى حد التناقض!

هذا من جهة ومن جهة أخرى يفترض د. الموسى وجود دراسات تتقارب من (الأدبية (5) ولا تقترب من أعماق النص ونسيجه الفني وعلاقاته الداخلية (6) وهذا كلام خطير وغريب فيه تجنٍ وغبن للشعرية إذ يُفهم منه أنّ الأدبية لا تقترب من أعماق النص ونسيجه الفني وعلاقاته الداخلية وهو كلام غير دقيق تماماً فأحد أهم ركائز البنيوية هي دراسة العلائق بين عناصر النص ، بل إنّ كثيراً من أدبية النص تنبع من طبيعة علائقه ، والأدبية أخذت مجدها في ظل البنيوية .

إضافة إلى أننا هاهنا نواجه تمييعاً للمصطلح إذ ماالمقصود بأعماق النص ونسيجه الفني ؟ هل هي علائقه الداخلية وآليات التعاون بين مداميك عمارته؟

لايمكننا إعطاء إجابة دقيقة بل نترك هذا الأمر مفتوحاً لأنّ الدلالة غائمة والأمور غير واضحة وكنّا نتمنى لو أحالنا الدكتور الموسى على بعض التعريفات ومن ثمة وضح لنا أسباب اختياره هذا التعريف وميزاته عن سواه لأنه تعريف غير جامع ولامانع !

بعد هذا التعريف المرتبك ينتقل د. الموسى إلى الحديث عن عمليات التناصّ الإجرائية أو إلى آلياته أو تقنياته كما يسميها آخرون ويحدث خلط كبير بين الآليات ومفهومين سيتركان أثراً كبيراً على مقالة د.موسى ويوقعانه في التناقض حيث يقول (ويقوم التناص بعمليات إجرائية مختلفة كالاستدعاء القصدي أو اللاقصدي)(7). ثم يمضي بالحديث عن آلياته وهاهنا يناقض د. الموسى نفسه بعد قليل فيجعل الاستدعاء القصدي من آليات التناص وهذا كلام غير دقيق فأحد تعريفات التناص (استدعاء قصدي لنصوص) ومن ثمة يدخل الاستدعاء القصدي في التناص يعود ليناقض نفسه إذ بعد سرده لتعريف التناص نقلاً عن المعجم الموسوعي لعلوم اللغة يقول ... وتخرج أيضاً السرقات الشعرية والتضمين والاقتباس في نقدنا القديم من مصطلح التناص وتحرّره منها جميعاً...(8)

وهذا يناقض ما قاله د. الموسى قبل قليل فالتضمين والاقتباس والسرقة هي استدعاءات قصدية لنصوص سابقة على النصوص(وسيتم مناقشة ذلك بعد أسطر قليلة).

إذا نخلص إلى أن د. الموسى يجعل الاستدعاء القصدي واللاقصدي أحد العمليات الإجرائية للتناص وهذا قاله ص 81 ثم يقول نافياً القصدية (وفي التأثر والتأثير أصل وتابع ، وهذا يعني أن المصدر هو الأصل ، وهو الأول ، وأن التابع أو الثاني هو الذي يحاكي ويقلد الأول بنيّة القصدية وهذا ما يبعد بين التناص والتأثر والتأثير" (9)

إذا د. الموسى ينفي القصدية عن التناص وينسبها للتأثر والتأثير لكنه يعود للتأكيد على هذا الكلام نافياً القصدية عن التناص مناقضاً ما سبق حين يفرق بين التناص والسرقات قائلاً ":

" والاختلاف الثالث يكمن في عملية القصدية ، فعملية الأخذ في السرقات الشعرية قصدية واعية ، ولذلك سُمّيت " سرقات " في حين أنّ عملية الأخذ في التناص لا واعية لانه يتيح القراءة المطموسة والمنسية (الأثرية "(10) وكأني بالدكتور قد نسي ما قاله أول المقالة من أن إحدى عمليات التناص الإجرائية - كما دعاها - هي الاستدعاء القصدي!

وحتى هذا الكلام عن الفرق بين السرقة والتناص يقوم بمناقضته د. الموسى حين يقول " يمكننا بعد ذلك أن نقول : إن السرقات الشعرية قد تقترب من التناص الصريح والمقصود لكنها تبتعد ابتعاداً عميقاً عن التناص بمفهومه الأوربي" (11)

فها هنا يعترف د. الموسى- مناقضاً ما قاله سابقاً- بوجود نمطين من التناص أحدهما صريح مقصود وهو الذي تقترب السرقات منه، ونوع آخر وهو المفهوم الأوربي للتناص ص 84.

إذا د. الموسى يعترف اعترافاً متأخراً ومبطناً بوجود مفاهيم متعددة للتناص!

والسؤال :" لماذا هذا التناقض والتذبذب ؟

هل يؤمن د. الموسى بمفهوم عربي للتناص؟

لماذا لا يصرح ؟

كيف ينفي القصدية ثم يؤكدها ثم ينفيها ثم يقرّ بها؟

ألا يشير هذا التذبذب والتناقض إلى عدم وضوح الأفكار في مخيلته؟

ومن أمثلة التناص في مقال د. الموسى أيضاً قوله حين الموازنة بين التضمين والاقتباس من جهة ، والتناص من جهة أخرى ، يقول عن التناص (ولا يظل فيه سوى إشارات بعيدة إلى النص الغائب" وإنّ ذكر أصحاب الخبرة بحضور النص الغائب(12) .. وهذا يناقض كلامه حين قال: وقد يكون الاندماج كاملاً ليؤدي ويخلق النص الغائب ويشير إليه ويوظفه في أن يقول ما يقوله النص الجديد (13) .. وقوله (بحيث لايبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البقع التي تشير أو تومئ إلى النص الغائب " ويقول أيضاً " حتى يغيب الأصل غياباً لا يدركه سوى أصحاب الخبرة ؟" طبعاً لا يخفى على القارئ صعوبة تحديد بعض المصطلحات (البقع - أصحاب الخبرة -الاندماج الكامل).

والحق أن مفهوم التناص يبدو غير واضح تماماً في ذهن د. الموسى إذ يترجّح بين الذوبان الكلّي والقصدي واللاقصدي والتقنية والنمط فطالما أنه لاقصدي كيف يكون تغايرياً أو توافقياً وكيف سيعرف المتلقي أنه قصدي أو غير قصدي ثم ما جدوى البحث في التناص طالما أن المسألة مسألة ذوبان كما يقول د. الموسى " فالنص الغائب في النص المتناص يمتص ويتحول ويذوب ذوباناً كلياً ولا يعود له إلا وجود إشعاعي إيحائي " 15 إذا كيف لنا أن نحدد الإشعاعي والإيحائي؟

وتأتي الطامة الكبرى بمتابعة الحديث بالقول" فإذا زاد وجوده على ذلك خرج من حدود التناص والإبداع إلى حدود التأثر والتأثير والمحاكاة والتقليد لأنّ حضور الأصل يظل ملموساً وطاغياً (16)"

وهذا غريب وعجيب من الدكتور الموسى الذي ينفي هذا الكلام عبر اختياره لنص د. هنيدي فالوصايا العشر تحيلنا إلى المرجع الديني شئنا أم أبينا وأظن أن د. الموسى أراد أنْ يفرّق بين تقنيات التناص وأنه يرى أنه لا يوجد تناص إلا باستعمال متميّز ونحن قد نختلف معه فنقول: إنّ التناص ظاهرة عامة وعنصر موجود في النصوص

الحديثة وقد يكون عنصراً بنائياً أو سواه مثله مثل الصورة أو سواها من العناصر الأخرى ومثلما في الصورة ليس كل صورة هي صورة شعرية تُضفي على النص جمالية فإنّ التناصّ أيضاً قد يكون للنص أو عليه ... فهو قد يكون استرداداً وتكريراً واجتراراً لا طائل منه وقد يكون معارضة أو محاورة أو سواها......

ولاأعرف كيف لنا أنْ نحدد الوجود الإشعاعي الإيحائي من سواه ... ويدخل د. الموسى بعد ذلك بحديث إنشائي لايقدم ولا يؤخر بقدر ما يوقع المقالة في مطبّ الحديث العادي...

ومن الأمور الأخرى في المقالة غير التناقض/ التسرّع والخطأ في الحكم لقد أدّعى د. الموسى أنّ التناص والسرقات ينتميان إلى حقل واحد هو النقد الأدبي وهذا الكلام لا يخلو من تعميم إذ بالرغم من تداخل البلاغة والنقد في تراثنا العربي إلا أنّ السرقات عند كثير منهم تنتمي للبلاغة وقد كنا نتمنى أنْ يشير د. الموسى إلى ذلك ولو إشارة فقط.

وقد أخطأ د. الموسى مرتين حين قال(والسرقات معيار للتهجين والاستنكار استنتج من قراءة الشعر العربي) (17).

أما الخطأ الأول فهو منهجي حين وضع هذه العبارة وهو يتحدث عن الاتفاق بين السرقات والتناص وهذا من أوجه الاختلاف (بحسب رؤيته هو) والخطأ الآخر في (المعلومة) إذ جزم د. الموسى بأنّ السرقات معيار للتهجين والإستنكار وهذا الكلام غير سليم ، طبعاً قد تشير كلمة سرقة وفقاً للمدلول المعجمي اللغوي إلى حكم قيمة سلبي ، لكنها في البلاغة والنقد تحولت إلى مصطلح انقسمت دلالته إلى قسمين حين قسمها القدماء إلى سرقات إيجابية وسرقات سلبية وكل نوع إلى أنواع كثيرة تتقاطع كثيراً مع تقنيات التناص وسنكتفي بالإشارة - لضيق الحيز - إلى أحد القدماء ألا وهو ابن الأثير وما قاله في السرقة (وقوله ليس شاذاً بل إنه منسجم مع اقوال كثيرين) حيث تحدث في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" ، الجزء الثاني [ص 342-378] عن السرقات وقسمها إلى نسخ وسلخ ومسخ وأخذ المعنى مع الزيادة عليه وعكس المعنى إلى ضده وقال : (أمّا النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمّته من غير زيادة عليه وأما السلخ فهو أخذ بعض المعنى .وأما المسخ فهو إحالة المعنى إلى ما دونه" ودلّل على كلّ ذلك بأبيات شعرية كثيرة وتحدث أيضاً عن وقوع الحافر على الحافر وسواه وعن (11) ضرباً من السرقات .. وتحدث سواه عن اتفاق الكلامين قصداً وغير قصد وأشار إلى الاحتذاء والمواردة والنسخ والسلخ والمسخ...

وهذا غيض من فيض حديث البلاغيّين إذ شغلهم هذا الموضوع فترة طويلة وغدا مجلى لدراساتهم لأسباب عديدة من مثل الصراع بين اللفظ والمعنى وعمود الشعر والحرص على وحدة البيت والقديم والجديد....

ومن خصائص مقالة د. الموسى عدم التدقيق في المصطلح مما أدّى إلىالارتباك إذ خلط بين مفهومات لا تخفى على أحد فخلط بين التضمين والاقتباس بقوله:(فالتضمين والاقتباس يحتملان أحد معنيين : أنْ يأخذ الشاعر شطراً أو آية كريمة باللفظ والمعنى ، أو أن تتعلق قافية البيت بالبيت الذي بعدها (18)

والسؤال لماذا يجمع د. الموسى بينهما وكل منهما منفصل عن الآخر ولو كلّف د. الموسى نفسه وعاد لأيّ مرجع بلاغي لأعطاه الإجابة الدقيقة فـ (التضمين من عيوب الشعر والكلام وهو أن يكون الفصل الأول مقتصراً إلى الفصل الثاني كقول الشاعر:

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح

قطاة غرها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

[إذاً لقد جاء خبر كأن في البيت الثاني واعتبروه عيباً لأنّ وحدة البيت قد خدشت وهو ليس بعيب عند كثير من المحدثين].. ومن محاسن الكلام عند ابن المعتز .. وأبو هلال العسكري قال عنه: استعارتك الأنصاف والأبيات من شعر غيرك وإدخالك إيّاه في أثناء أبيات قصيدتك تضميناً وهذا حسن . ومنهم من يقلب البيت فيضمنه معكوساً [من تقنيات التناص]ومن التضمين ما يحيل الشاعر فيه إحالة ويشير به إشارة .."

إذاً نخلص إلى أن التضمين له دلالتان إحداهما عروضية والأخرى معنوية أما الاقتباس فمختلف عنه وهو (أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من آيات كتاب الله تعالى خاصة) ويتحدث عن أنواعه (مقبول- مردود- حسن)(19)

إذاً لقد خلط د. الموسى بين الاقتباس والتضمين وحملهما معنى واحداً مع ان التضمين يختلف عن الاقتباس كما اتضح لنا .

وإضافة لما سبق ذكره فإنّ د. الموسى قد استعمل عدداً من الكلمات دون تحديد مدلولاتها من مثل (نظرية - شاعرية - أدبية - السابق - اللاحق) والمدرسة الفرنسية ومفهوماتها للسابق واللاحق (20) وسوى ذلك . إضافة إلى أنّ أي قراءة في نقده التطبيقي في المقالة المذكورة تشير إلى مناقضة للتنظير والوقوع في مطبّ الإنشائية ولوي أعناق النصوص والكلمات للوصول إلىالفكرة التي يريدها .... إنّ قراءة متأنيّة لمقالة د. الموسى توصلنا إلى :

1- التناقض الواضح ضمن أجزاء المقالة

2- الغياب المروّع للمرجعيّة.

3- عدم الدقة في تحديد المصطلحات.

4- عدم الإشارة للجهود السابقة .

5- التعميم وكثرة أحكام القيمة .

أخيراً نودّ أنْ نحيل إلى بحث كتبه د. الموسى عن أعمال مروان الخاطر الشعرية وشارك فيه بندوة كاتب وموقف وحضرها جمهور كثير وشارك بها الشاعر شوقي بغدادي والشاعر عبد القادر الحصني والشاعر إبراهيم الجرادي [وما إحالتنا تلك إلا كي لا يُفهم أنّ د. الموسى تراجع عما قاله في هذه المقالة إذ يمكننا اعتبار مقالته (موضوع المناقشة) كنوع من التطور في الموقف النقدي !)

قال فيها من جملة ما قال معلقاً حول إحدى القصائد (ثم هو يخرج من هذا التناصّ التراثي ليدخل في تناصّ تراثي آخر مفككاً البيت الشعري التالي:

العيش في البيداء يقتلها الظمأ والماء في جنباتها محمول)

وقد سبقه بقوله (ويمكنك أن تتوقف عند التناص الموظفَ توظيفاً عضويّاً في قصيدته أنا والحروف فهو يمتصّ قول المتنبي :

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله | وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

ويتابع قائلاً (والتناصّ أهم سمة من سمات التشكيل الشعري ... والتناص أو التداخل النصي أو إنتاج النص الجديد من نصوص سابقة أمر عادي ومألوف والمهم فيه الهضم والامتصاص والتحويل. وقد استطاع الشاعر في هذه المجموعة أن يفعل ذلك وأن يوظف أصوتاً تراثيّة وأصوتاً معاصرة ضمن صوته ، ولا تمرّ قصيدة دون أن نجد فيها تلميحاً يذكرنا بصوت أو حدث أوموقف أوغير ذلك...."

إذاً إنّ الدكتور خليل الموسى من خلال كتاباته عن التناص يبدو عدم تحديده - حتى الآن على الأقل - المفهوم بدقة ووضوح لذا فإن مفهومه له كان أشبه بردّات فعل على قراءات كثيرة كثيرة مما أدى إلى تشتت في الموقف وتمييع للمصطلحات نرجو أن تكون أكثر تحديداً في دراسات قادمة نرجو أن يتحفنا بها د. الموسى. أخيراً يسرّنا أن نقول :

إنّ الحوار أرقى أنواع العلاقات الاجتماعية وهو كوّة نتمنى من خلالها أن يغتني الجو الثقافي الذي صار يميل إلى المصالحة والمسح على الأكتاف حتى كاد الركود أن يكون سمة ملازمة له في ظل النظام الحياتي الجيد؟

والأمل كل الأمل أنْ يمدّ أساتذتنا ممن يشرفون على الدوريات يد المساعدة لحوار أوسع وأكثر فائدة وغنى "

أحمد جاسم الحسين

□

□ الهوامش

1- نشرت مقالة د. خليل الموسى في العدد 305-.1996.

2- يتضح هذا الأمر من كون التنظير لا يخدم التطبيق ولاالعكس وهذا مما يُسجّل على المقالة المذكورة .

3- الموقف الأدبي العدد 305ص .81

4- يقول د. عبد النبي اصطيف عن التناص (وينطلق مصطلح التناص أساساً من مقولة بسيطة جداً هي أننا قراء قبل أن نغدو كتاباً ....إن الكتاب عندما ينشئون النصوص الخاصة بهم ينطلقون في إنشائهم لها من النصوص التي سبق لهم أن تمثلوها فيما انصرم من أيام حياتهم ، وهذه النصوص تتجاور وتصطرع وتتزاوج وتتفاعل فيما بينها ويتقي البعض منها الآخر في نفوسهم ثم في نصوصهم الجديدة فيما بعد) مجلة راية مؤته - جامعة مؤته - المجلد الثاني - العدد الثاني - رجب 1414 هـ كانون الأول 1993.

أما د. سمر روحي الفيصل فيقول (هو وسيلة من وسائل التعبير وهو في أبسط تعريفاته (اعتماد نص على نص آخر أو على أكثر من نص) ملحق الأسبوع الأدبي العدد 61/ الخميس 18 تشرين الثاني / 1993.

أما د. أحمد الزعبي فيقول (التناص في أبسط صوره، يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أوالتلميح أوالإشارة) التناص نظرياً وتطبيقياً ص 9 مكتبة الكتاني - إربد - الأردن - 1995.

والدكتور عبد الملك مرتاض يعرفه قائلاً عن فكره التناص (وهي في مبدنها تعني تفاعل نص مع نص آخر على سبيل التأثر أو التأثير إما بصورة مباشرة (استشهاد بنص - تضمين نص - إلخ) وبصورة غير مباشرة (تضمين جملة ما، أو تركيبة لفظية مشابهة للجملة بالاتفاق أو بالاختلاف..)ص 33 - مقامات السيوطي - دمشق - اتحاد الكتاب العرب - 1996.

أما د. محمد عبد المطلب فيتحدث عن أوجه الاتفاق بين المفهوم العربي القديم والمفهوم الأوربي بالأدلة العلمية (ينظر - علامات - المجلد الأول - الجزء الثالث شعبان 1414هـ - مارس 1992) جدة - السعودية .

أما الدكتور أحمد قدور فيتناول الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث ينظر (مجلة بحوث جامعة حلب - سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ع 1991/21) حلب

والدكتور صبري حافظ قال (والتناص Intertextuality واحد من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض البذور الجنينية الهامة في نقدنا العربي القديم) ينظر صبري حافظ أفق الخطاب - النقدي - دار شرقيات - القاهرة -مصر - الطبعة الأولى - 1996) والمقال نشر أصلاً في مجلة ألف للأدب المقارن في عدد خاص عن التناص صدر 1984 وهكذا نرى أن كل التعريفات السابقة تخالف ماقاله الدكتور الموسى بصورة أو بأخرى ولم يشر إليها د. الموسى لا من قريب أو بعيد!

5- الأدبية تتوازى لدى عدد من النقاد مع الشعرية وهي Poetics إحدى معطيات التحليل البنيوي خاصة وعرفها د. سعيد علوش نقلاً عن ياكوبسون (ما يجعل من عمل عملاً أدبيا) ينظر (سعيد علوش - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة - دار الكتاب اللبناني - بيروت -سوشبريس الدار البيضاء - ط 1 - 1985.)

6- الموقف الأدبي العدد 305 ص .81

7- المصدر نفسه والصفحة نفسها.

8- المصدر نفسه ص .82

9-المصدر نفسه ص .82

10- المصدر نفسه ص .84

11- المصدر نفسه ص .85

12- المصدر نفسه ص .83

13- المصدر نفسه ص .81

14- المصدر نفسه ص .81

15- المصدر نفسه ص .82

16-المصدر نفسه ص .83

17- المصدر نفسه ص .84

18- المصدر نفسه ص .83

19- جميع التعريفات البلاغية أخذت من معجم البلاغة العربية للدكتور بدوي طبانة 675/2 و .635

20- سعيد علوش - مدارس الأدب المقارن - المركز الثقافي العربي ط1-بيروت -1987.

❑❑❑